FILM

Szczęśliwego Nowego Roku !

ELKE SOMMER

• NR 53 (1256) • ROK XXVII •
• 31 GRUDNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tematy dnia

● 12 grudnia odbyła się w warszawskim kinie „Skarpa" uroczysta premiera filmu rumuńskiego „Spalony las". Z tej okazji przybyła do Polski delegacja filmowców rumuńskich: reżyser filmu — Andrei Blaier, operator — Nicu Stan oraz aktorka Monica Ghiuta, znana z filmu „Pilot helikoptera". Rumuńscy goście odbyli konferencję prasową, byli obecni na premierze w kinie „Skarpa", następnie odwiedzili Katowice.

● 28 grudnia wszedł na nasze ekrany film radziecki „Ujarzmienie ognia" (patrz — recenzja na str. 4—5), nagrodzony Grand Prix na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach. Jest to tysięczny radziecki film, wyświetlany w Polsce od czasu zakończenia II wojny światowej.

● „Tradycja i przyszłość" — to tytuł filmu krótkometrażowego, który wszedł na ekrany naszych kin. Jest to barwny reportaż z wizyty Edwarda Gierka we Francji. Realizatorem filmu jest Michał Gardowski.

● Szczecin otrzyma nowoczesne, luksusowe kino, przystosowane do wyświetlania filmów na taśmie 70 mm. Znajdą tam pomieszczenie dwie sale kinowe, kawiarnia i lokale klubowe. Większa sala, dla filmów 70 mm, ma liczyć około 1000 miejsc; mniejsza, przeznaczona dla kina studyjnego — 400 miejsc. Budowa rozpocznie się w przyszłym roku i potrwa dwa lata.

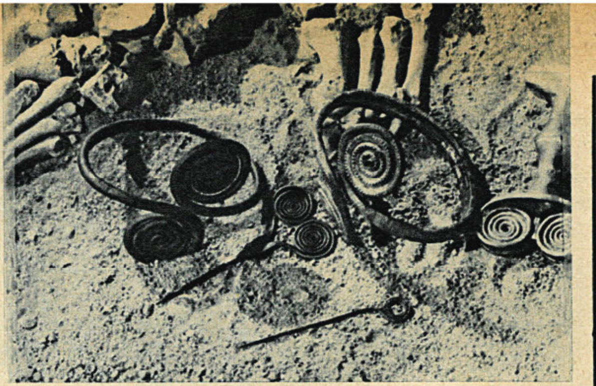
przyjazdy, wyjazdy

● W Polsce bawił David Samuelson, przewodniczący British Kinematograph, Sound and Television Society. David Samuelson został zaproszony do Polski przez Stowarzyszenie Filmowców Polskich oraz warszawską placówkę British Council. Nasz gość zaznajomił polskie środowisko techniczno-filmowe oraz słuchaczy szkoły filmowej z nowoczesnym sprzętem operatorskim oraz z aktualnymi tendencjami rozwojowymi w technice filmowej.

projekty i realizacje

● W zespole ILUZJON skierowano do realizacji scenariusz „Ciemna rzeka". Jest to opowieść o formowaniu się władzy ludowej na Lubelszczyźnie tuż po wojnie; bohaterem opowieści jest partyzant z Batalionów Chłopskich. Scenariusz, oparty na powieści Jerzego Grzymkowskiego, napisał Sylwester Szyszko; będzie on także reżyserem filmu. Kierownictwo produkcji objął Wiesław Grzelczyk.

● Po kolaudacji jest **„Opis obyczajów"** Józefa Gębskiego i Antoniego Halora (zespół SILESIA).



„Cuprum — miedź" reż. Roberta Stando

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMÓW OŚWIATOWYCH w Łodzi zrealizowano na zlecenie telewizji kilka nowych pozycji. W filmie **„Legnica"** z cyklu „Śladami Piastów Śląskich" reżyser Leszek Skrzydło i operator Ryszard Frankowski przedstawiają historię dawnego księstwa legnicko-brzeskiego i miasta Legnicy. Film ukazuje zabytki kultury i sztuki, dokumenty, przytacza relacje współczesnych.

Drugą pozycją z tego cyklu jest **„Głogów"** Tadeusza Stefanka, filmowa monografia Głogowa od czasów najdawniejszych, aż po współczesność. Obok zabytków, wykopalisk, dokumentów — film prezentuje także plany rozbudowy i modernizacji miasta.

Znany dokumentalista, Robert Stando, zrealizował w WFO (wraz z operatorem Bonawenturą Szredelem) film publicystyczno-informacyjny **„Cuprum — miedź"**. Film mówi o znaczeniu miedzi dla dawnych i współczesnych cywilizacji, opowiada o różnych metodach wydobycia i obróbki tego metalu.

W WFO zrealizowała także swój kolejny film dokumentalistka Danuta Halladin („Moja ulica", „Ojcowie miasta"). Jej film **„Lubię kolor czerwony... zielony... żółty"** jest poświęcony rozwojowi psychicznemu dziecka. Jednym z ważnych czynników tego rozwoju jest twórczość dzieci: rysunek i malarstwo. Autorka wyjaśnia, w jakim stopniu ewolucja rysunku odzwierciedla rozwijające się procesy poznawcze i emocjonalne. Autorem zdjęć jest wybitny operator WFD, Stanisław Niedbalski.

Reżyser Mieczysław Małysz oraz operator Ryszard Frankowski zrealizowali trzy teledyski — inscenizacje pieśni Stanisława Moniuszki. Występują w nich trzej znani śpiewacy: Stanisław Michoński, Stanisław Heimberger i Romuald Spychalski.

kupiliśmy

●„SYNOWA". Radziecki film obyczajowy, zrealizowany w Turkmenii. Historia kobiety, która przez długie lata czeka bezskutecznie na powrót męża z wojny. W rolach głównych: Maja Ajmedowa, Chodżom Owiezgielenow, Chodżaberdy Narlijew. Reżyserował Chodżakuli Narlijew. Film nagrodzony na tegorocznym festiwalu w Locarno.

● „WALTER BRONI SARAJEWA". Jugosłowiański film wojenny. Rok 1944: wojska niemieckie wycofują się z Bałkanów, partyzanci przygotowują akcję sabotażową. Grają: Beta Zivojinović, Ljubisa Samardżić, Rade Marković, Hanjo Hasse. Reżyseria Hajrudina Krvavaca.

● „VIVA LA MUERTE". Głośny film Fernando Arrabala, hiszpańskiego dramaturga mieszkającego w Paryżu. Marzenia i halucynacje dwunastoletniego chłopca, żyjącego w kraju ogarniętym wojną domową. Grają: Anouk Ferjac, Nuria Espert, Ivan Henriques. Film dla DKF-ów.

● „FLORENTYŃSKA 73". Komedia obyczajowa z NRD. Opowieść o codziennym życiu lokatorów berlińskiej kamienicy. Reżyserował Klaus Gendries. W rolach głównych: Agnes Kraus, Edda Dentges, Steffi Spira.

● „ŚMIERĆ CZARNEGO KRÓLA". Czechosłowacki film kryminalny Jiřigo Sequensa. Historia tajemniczego morderstwa w przedwojennej Pradze. Grają: Jaroslav Marvan, Josef Blaha, Jana Brejchova.

ZMARŁ KAZIMIERZ KOMOROWSKI

10 grudnia zmarł Kazimierz Komorowski, jeden z najwybitniejszych polskich fotografików. Zajmował się zawodowo fotografią od czasów okupacji; po wojnie był operatorem w Wytwórni Filmowej „Czołówka". Od roku 1957 współpracował stale z Centralą Wynajmu Filmów, a następnie z Filmem Polskim. Był autorem wielu portretów reżyserów i aktorów; plon swej pracy zaprezentował m. in. na wystawie „Ludzie filmu". Tygodnik FILM wielokrotnie reprodukował jego fotogramy.

film polski na świecie

● W grudniu odbył się w Panamie X Międzynarodowy Festiwal Filmowy. Polski film „Perła w koronie" Kazimierza Kutza zdobył pierwszą nagrodę jako najlepszy film festiwalu — oraz nagrodę za reżyserię. Z okazji jubileuszu imprezy zorganizowano retrospektywny przegląd filmów, nagrodzonych na ubiegłorocznych festiwalach. Jedną z prezentowanych pozycji była „Lalka" Wojciecha Hasa.

Scena z filmu „Opis obyczajów" Józefa Gębskiego i Antoniego Halora

tydzień w filmie

NASI FILMOWCY W EGIPCIE

Reżyser Czesław Petelski wrócił niedawno z Egiptu, gdzie reprezentował naszą kinematografię podczas Tygodnia Filmów Polskich.

— Impreza została zorganizowana przez egipskie Ministerstwo Kultury i Informacji. Program obejmował siedem pozycji: obok „Jarzębiny czerwonej", która inaugurowała imprezę, wyświetlono filmy: „Życie rodzinne", „Agent nr 1", „Lokis", „Szklana kula", „Akcja »Brutus«" i „Dzięcioł". W delegacji filmowców polskich znaleźli się — obok mnie — Monika Sołubianka i Andrzej Łapicki. Pobyt był niezmiernie ciekawy. Z jednej strony — mieliśmy okazję zwiedzić najciekawsze okolice kraju, wiele wspaniałych zabytków. Z drugiej — mogliśmy nawiązać kontakty z egipskim środowiskiem filmowym, krytykami, publicznością, poznać nieco organizację tamtejszej kinematografii.

W Egipcie działają państwowe i prywatne wytwórnie filmowe. Produkują one rocznie około 60 pozycji pełnometrażowych. Większość z nich — to filmy komercjalne, przeznaczone dla masowej widowni. Przekonaliśmy się jednak, że w Egipcie istnieje wcale liczna widownia wybredna, podobna do tej, która u nas odwiedza kina studyjne i DKF-y. Jej obecność daje się zauważyć w większych miastach, zwłaszcza w Kairze. Działa tam obecnie szkoła filmowa, której wykładowcą był przez kilka lat Zbigniew Karpowicz, operator WFD. Istnieje także filmoteka — wprawdzie nie tak zasobna jak nasza, mająca jednak własną salę kinową, pomieszczenia klubowe. Tam spotykają się kairscy miłośnicy sztuki filmowej.

Jeden z pokazów „Jarzębiny czerwonej" zorganizowano w sali projekcyjnej filmoteki; po pokazie odbyła się dyskusja. Przekonałem się, że egipscy kinomani żywo interesują się rozwojem kinematografii światowej; że znają także nieźle kino polskie. Widownia przyjęła nas bardzo żywo, gradem pytań zasypano zwłaszcza Andrzeja Łapickiego. Opowiadał o współczesnym aktorstwie filmowym, jego tendencjach rozwojowych.

Rozmawialiśmy także z realizatorami i producentami egipskimi. Okazało się, że wszyscy wspominają tam bardzo życzliwie ekipę filmu „W pustyni i w puszczy", jej współpracę z egipskim przemysłem filmowym. Składano nam wiele ofert współprodukcji; myślę, że niektóre z nich warte są dokładnego przestudiowania. Zresztą sympatię wobec Polski odczuwa się nie tylko w środowisku filmowców. Słowo: „Bolanda" wywołuje wszędzie uśmiech, serdeczność, gotowość niesienia pomocy. Jest to efekt poparcia naszego kraju dla sprawy arabskiej.

— Od przeszło pięciu lat Egipt pozostaje w stanie wojny z Izraelem. W jakim stopniu fakt ten wpływa na życie codzienne kraju?

— Obcokrajowiec w pierwszej chwili odnosi wrażenie, że Egipcjanie nie myślą o wojnie. Ale to pozór: wszyscy mieszkańcy liczą się z możliwością ponownego zaognienia konfliktu. Stąd nastrój mobilizacji, stąd zainteresowanie armią, jej gotowością bojową. W dniu mego wyjazdu z Egiptu dowiedziałem się, że „Jarzębina czerwona" emitowana była przez telewizję egipską. Film zadedykowano żołnierzom egipskim, czuwającym na linii frontu.

— Wspomniał pan o „W pustyni i w puszczy". Czy ekipa tego filmu powróci do Egiptu, by kontynuować zdjęcia?

— Nie, zdjęcia w Egipcie zostały już dawno zakończone. Ekipa przebywa teraz w Sudanie. Niedawno otrzymaliśmy stamtąd wiadomość, że reżyser Władysław Ślesicki zakończył zdjęcia w okolicy Chartumu i że przeniósł się do Dillingu w tak zwany rejon baobabów. Tam realizowane będą najważniejsze partie drugiej części filmu.

Rozmawiał: ski

POGWARKI

Wasilij Szukszin, scenarzysta, reżyser i aktor, jest najwybitniejszym chyba reprezentantem kina autorskiego w filmie radzieckim. Nie chodzi przy tym tylko o jego wszechstronne uzdolnienia, ale o to, że film jest dlań istotnie środkiem autorskiej wypowiedzi, która często brzmi przekornie wobec aktualnych nurtów, kierunków, mód. Gdy mniej więcej przed dziesięciu laty zaczął kręcić swoje filmy, ambicją większości młodych filmowców było tworzenie za wszelką cenę utworów „intelektualnych" a co najmniej „socjologizujących". A Szukszin proponował prostotę, skromność, zdrowy rozum i poczucie humoru. Jedni zarzucali mu przyziemność, inni — „brak należytego rozmachu w poruszanych tematach i marzeniach bohaterów". Jeden z krytyków napisał: *„Jak można w czasach, gdy wszyscy się uczą, opiewać bohatera-półanalfabetę, głosić w epoce wielkich socjalnych rewolucji »siermiężną prawdę«, a sensu życia szukać w najprostszych, prymitywnych radościach?"*.

Ale Szukszin pozostał wierny swoim „głupim Jasiom". W roku 1964 jego film „Jest taki chłopak" zaczął zbierać nagrody nie tylko w kraju, ale i za granicą. Okazało się, że Szukszinowskie komedie nie są wcale takie beztroskie i puste, jak się niektórym wydaje, i że jest w nich głęboka życiowa mądrość.

Skąd się to bierze? *„Szukszin widzi świat prosto. Demonstracyjnie, szyderczo prosto. Jego główny temat moralny to integralność osobowości ludzkiej, jej istnienie teraz i tutaj, jej nieprzerwana ani na moment wierność sobie"* — napisał krytyk Lew Anninski, definiując chyba najlakoniczniej i najtrafniej „program" autora. Toteż nie zdarzenia i bieg fabuły, lecz sposób widzenia świata rozstrzyga o wartości jego utworów.

Jak w innych filmach Szukszina, tak i w tym, bohaterami są ludzie ze wsi. Jesteśmy na Ałtaju. Cały kołchoz żegna właśnie traktorzystę Iwana i jego żonę Niurę, wyjeżdżających pierwszy raz w życiu do kurortu na Krymie. Jest okazja, by się zabawić i popić do białego rana, a każdy z biesiadników uważa za swój obowiązek udzielić wyjeżdżającym jak najwięcej praktycznych rad.

Rano Iwan i Niura wyruszyli w drogę. Szli polem, potem jechali autobusem, wreszcie wsiedli do pociągu. Podróż do Moskwy, a potem na Krym, stała się dla nich okazją do spotkań i pogawędek z różnymi ludźmi, do zaskakujących konfrontacji, a nawet konfliktów. Zwłaszcza Iwan miał ochotę pogadać z ludźmi z miasta i opowiedzieć im o sytuacji w dzisiejszej kołchozowej wsi. Ale pierwszy z towarzyszy podróży okazał się pyszałkiem i arogancko dał do zrozumienia, co myśli o kołchoźnikach. Wybuchła awantura, konduktor musiał przenieść pasażera do innego przedziału, a Iwana ostrzegł, żeby siedział cicho i nie prowokował dyskusji. Drugi pasażer, który przedstawił się jako konstruktor, był człowiekiem bardzo miłym i towarzyskim. Otworzył wielką walizę, postawił na stoliku butelkę koniaku i poprosił Niurę, by zechciała przyjąć w prezencie bluzkę, którą okazyjnie udało mu się zdobyć. Rozmowa potoczyła się w swojskiej atmosferze; pasażerowie zaczęli zwierzać się „po duszam" ze swych zawodowych kłopotów. Ale gdy sympatyczny pasażer wyszedł, zjawił się konduktor z milicjantem: szukali znanego złodzieja grasującego w pociągach, który zwykł podawać się za konstruktora. Nic dziwnego, że trzeciego pasażera nasi bohaterowie przyjęli z jak największą rezerwą. Był nim profesor, znawca folkloru, który długo nie mógł się nadziwić zachowaniu swych towarzyszy podróży. Gdy wreszcie udało mu się przełamać lody, ucieszył się bardzo, że w osobie Iwana spotkał autentycznego przedstawiciela dalekiego regionu Rosji. Zaproponował, by w Moskwie zatrzymali się na chwilę i odpoczęli w jego mieszkaniu. Iwan i Niura skorzystali z zaproszenia i w ciągu kilku godzin weszli w zupełnie nowe dla nich środowisko. Ale gdy profesor zaproponował Iwanowi, by przy okazji wziął udział w spotkaniu z jego studentami, Iwan zrobił mu kawał i nie zaprezentował się przed nimi tak, jak profesor tego oczekiwał. Teraz naukowiec zrozumiał, że jego pojęcia o mieszkańcach współczesnej wsi są już nieco anachroniczne.

— Nienawidzę określenia: „prości ludzie"
Wasilij Szukszin

Pobyt na Krymie wypadł bardzo przyjemnie. Ale siedząc nad ciepłym morzem, Iwan tęsknił za domem i często wydawało mu się, że siedzi boso w słońcu na swoim ojczystym polu...

Film Szukszina zyskał wysoką ocenę krytyków, potwierdził raz jeszcze celność obserwacji i walory jego stylu, ale sens moralny filmu najlepiej ujmuje chyba sam twórca, gdy mówi:

— Nienawidzę określenia „prości ludzie". Nie ma ludzi „prostych" i „kulturalnych". Taki powierzchowny, obrażający osobowość człowieka podział nie istnieje. Jest tylko jedno kryterium — kryterium ludzkiej osobowości. Godności człowieka.

Z. P.

„Pieczki-ławoczki", film produkcji radzieckiej, reż. Wasilij Szukszin.

głosy i glosy

NIEUSTAJĄCY DIALOG

O filmowym ujęciu Wojny Ojczyźnianej pisze Edward Pawlak w MIESIĘCZNIKU LITERACKIM (nr 12/72 — **„Wojna, wielki temat radzieckiej kinematografii"**). We wstępie swego obszernego, starannie udokumentowanego, eseju autor przeprowadza następujący podział okresów rozwojowych tematyki wojennej: pierwszy 1941—1945 — martyrologiczno-bohaterski; drugi 1946—1950 — strategiczny; trzeci od 1956 roku jest okresem psychologizmu, indywidualizacji wojny. W pierwszym dominuje patos obrony ojczyzny, nienawiść do najeźdźcy, wiara w moralne i ideowe walory człowieka radzieckiego; w drugim — **„działania wojenne okażą się być na podobieństwo gry w szachy: figury rozstawione zawsze prawidłowo, nieomylne dowództwo, decydujące o wygranych bitwach"**; w trzecim następuje odnowa radzieckiej sztuki filmowej, **„związana z okresem likwidowania pozostałości »kultu jednostki«, z przewartościowaniem pojęć i przywróceniem prawdy faktom"**.

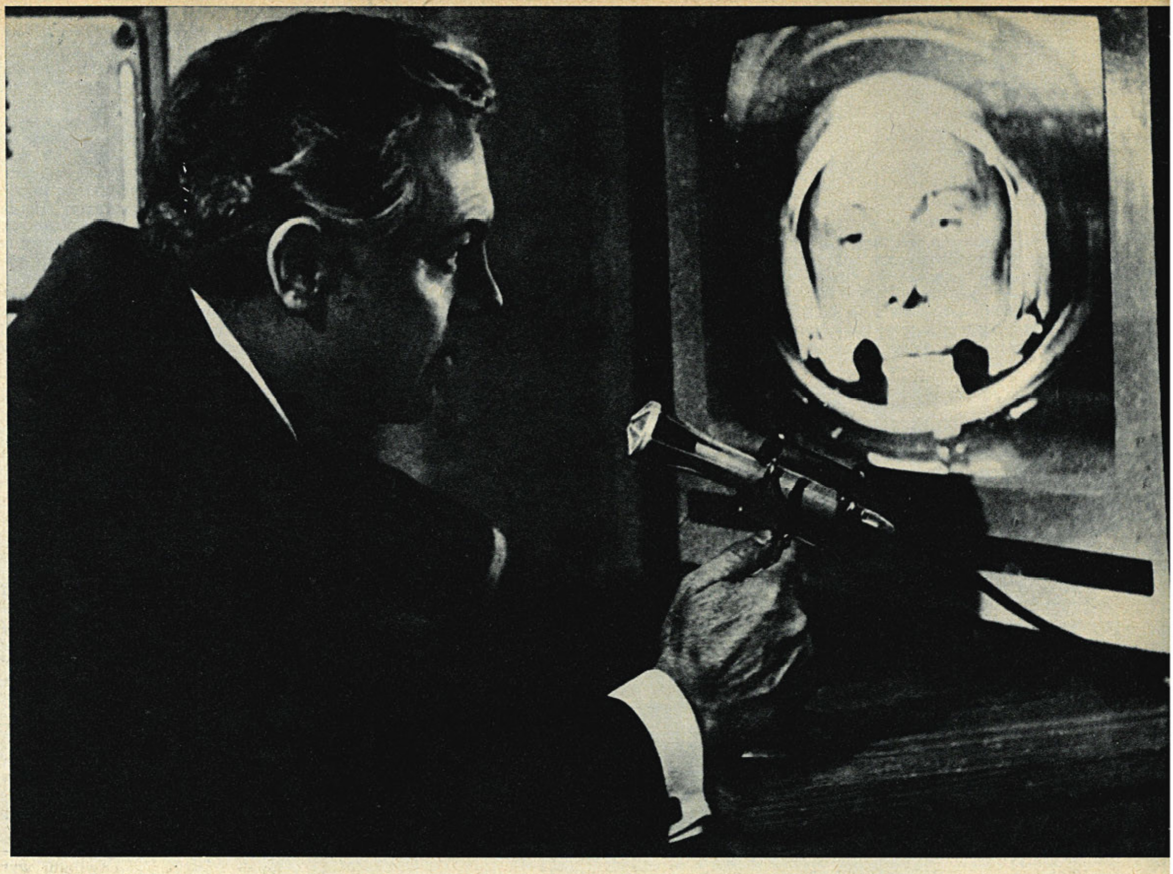
W zakończeniu czytamy: **„Reasumując, trzeba powiedzieć, iż zasygnalizowane (momentami nieledwie zamarkowane) w tym szkicu zjawiska nie wyczerpują całokształtu wielkiego tematu. Kino radzieckie nie powiedziało tu jeszcze swego ostatniego słowa, nadal prowadzi z wojną swój nieustajacy dialog. Czyni to w różny sposób. Rekonstrukcja wojennych wydarzeń (np. gigantyczne pięcioseryjne »Wyzwolenie« Jurija Ozierowa) sąsiaduje z kapitalnymi dokumentami (»Zwyczajny faszyzm« Michaiła Romma, nowatorska »Pamięć« Czuchraja), wreszcie z analizą wojny od strony indywidualnych losów ludzkich w kontrowersyjnym obrazie Aleksieja Sałtykowa »Kobiety zostają same« czy we wciąż jeszcze nie znanych w Polsce »Dziennych gwiazdach« Igora Tałankina. I aczkolwiek wielki, niewyczerpany temat Wojny Narodowej wciąż zmienia swoje funkcje, jedno wydaje się w nim nie podlegać dyskusji — ukazywanie wojny jako największego zła ludzkości i związana z tym pochwała bohaterstwa, ludzkiej wytrwałości i woli walki. »Artysta powinien tworzyć swoje płótna — mówił Dowżenko — dwoma pędzlami: szerokim rozmachem rzutować wielkie przemiany naszych czasów, a równocześnie wypunktowywać osobiste losy, zakamarki ludzkiej duszy«. Kino radzieckie z różnym powodzeniem realizuje ten postulat, dając wiele znakomitych dzieł, które przeszły już na stałe do dorobku światowego kina."**

KLASA 2-B

„»Znikający punkt« stał się sensacja sezonu, do tego stopnia, że zaćmił »Love Story«" — stwierdził Zygmunt Kałużyński (POLITYKA nr 51/72 — **„Tajemniczy punkt"**). Krytyk nie podziela jednak entuzjazmu innych, chociaż powiada, że film mu się podobał i kwalifikuje go do — **„klasy 2-B"**. Wyznaje zarazem, że nie umie wytłumaczyć wyjątkowego powodzenia „Punktu" w Polsce. Wyjaśnienia uzyskane od entuzjastów nie wydają mu się przekonywające. Bez zastrzeżeń cytuje notomiast krytyk opinię anonimowego socjologa: **„Nie należy sądzić, że u nas ten film interesuje z odmiennych powodów, niż gdzie indziej. Z tych samych. Wyraża on reakcję młodych wobec świata zastanego."**

Sukces filmu u nas i jego przeoczenie na Zachodzie tłumaczy socjolog następująco: **„Bo tam podobnych produkcji jest tysiące, zjawisko jest poważniejsze, zaś do nas dotarła tylko jedna. U nas problem młodości w obliczu życia ustalonego, podjął w kinie tylko Skolimowski, ale w sposób indywidualny, i zbyt trudny. »Punkt« robi to w łatwo przystępnej atmosferze balladowej, właśnie jak piosenka uchwytna dla każdego, i stąd jego sukces. Z czego sygnał, że trzeba zająć się sprawą z naszej perspektywy."**

KAPPA



Pasje naukowca
Kirill Lawrow

„Ujarzmienie ognia" Daniła Chrabrowickiego jest tysięcznym filmem radzieckim, wyświetlonym na naszych ekranach po wojnie. Premiera tego filmu zbiegła się z 50 rocznicą powstania Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. O znaczeniu tej rocznicy piszemy obszernie na stronie 12.

ŻYWOT LUDZI NIEUJARZMIONYCH

Realizację „Ujarzmienia ognia" Danił Chrabrowicki projektował już od dawna. *„W 1961 roku* — wspomina — *Michaił Romm kręcił według mojego scenariusza film »Dziewięć dni jednego roku«. Przygotowywaliśmy zdjęcia bardzo ważnej sceny, próby przeciągały się w nieskończoność. Kiedy wreszcie zdjęcia się rozpoczęły — wbiegł ktoś na plan i*

JANUSZ SKWARA

krzyknął: »Człowiek w Kosmosie!«. Pamiętam, jak w owym czasie, po wystrzeleniu pierwszych sputników, wiele mówiono i pisano o perspektywach opanowania Kosmosu. Ówczesne hipotezy wyglądały tak fantastycznie i niewiarygodnie, że w »Dziewięciu dniach jednego roku«, w scenie wesela Gusiewa i Leli, wprowadziliśmy rozmowę dwóch naukowców, ironizujących na temat utopijnych wersji opanowania przestrzeni kosmicznej. I nagle lot Gagarina. Dyskusje w scenie wesela trzeba było zmienić. Wtedy po raz pierwszy właśnie pomyślałem o filmie na temat pierwszych kroków człowieka w Kosmosie..."

Minęło dziesięć lat, zanim Chrabrowicki zdecydował się na realizację filmu. I to nie tylko jako scenarzysta — ale reżyser. „Ujarzmienie ognia" utrzymane jest w klimacie epickich utworów w rodzaju „Trylogii o Maksymie" czy „Czapajewa". O ile jednak tamte filmy ukazywały życie człowieka od czasów carskich, poprzez Rewolucję Październikową, aż po pierwsze lata nowego, socjalistycznego państwa, o tyle „Ujarzmienie ognia" to biografia człowieka, ukształtowanego całkowicie w ustroju socjalistycznym. Nie ma tu charakterystycznych przełomów ideowych i intelektualnego dojrzewania, co było udziałem bohaterów Trauberga i Kozincewa czy braci Wasiliewych. Jeżeli bohater Chrabrowickiego dokonuje jakiegoś wyboru, jest to wyłącznie wybór konkretnej pracy, pasji twórczej, które na zawsze określą jego życie.

A trzeba przyznać, że odpowiedź na pytanie: „kim będę?" w pierwszych latach po Rewolucji nie była łatwa. Brakowało żywności, pasjonaci wiedzy naukowej spotykali się w nieopalanych pomieszczeniach, przypominających bardziej baraki niż wyższe uczelnie. Andriej Baszkircew, wiedziony raczej instynktem i ciekawością niż świadomym wyborem, udaje się na odczyt sławnego uczonego, Konstantego Ciołkowskiego. Jest jedynym słuchaczem „wieczoru autorskiego", ale słuchaczem, którego na zawsze urzeknie wizja możliwości wkroczenia człowieka w Kosmos. Odtąd z uporem kontynuuje myśl swego nauczyciela; a było to w czasach, kiedy ważniejszy był w Związku Radzieckim każdy bochenek chleba i każda tona wytopionej stali niż śmiałe plany budowy rakiet. Mimo że Baszkircew nazbyt wybiega myślami w przyszłość, jest jednak coś, co łączy go z wszystkimi ludźmi budującymi socjalizm: romantyzm, marzycielska fantazja, które każdemu robotnikowi, chłopu i uczonemu kazały widzieć rzeczywistość nie tę, w której żyli, lecz tę, która nastąpi za lat parę i wyniesie ich ojczyznę do rangi jednego z największych mocarstw świata.

Upór, z jakim Baszkircew dąży do osiągnięcia swego celu, uwieńczony został sukcesem. Po latach pierwszych pięciolatek, po wojnie z Niemcami — nastąpi wreszcie upragniona epoka lotów kosmicznych. Baszkircew będzie już wtedy u schyłku życia, ale przecież zdaje sobie sprawę, że nie liczy się ogrom przebytej drogi, ani wyrzeczenia i ofiary, jakie poniósł, lecz osiągnięty cel. To, w ostatecznym rachunku, świadczy o wielkości człowieka. Pytanie tylko, czy należy do owego celu dążyć za wszelką cenę. Tu autorzy wszczynają dyskusję, która — choć dyskretnie umieszczona na marginesie działalności naukowej bohatera — jest jednak wyraźnie dostrzegalna.

Chodzi o życie osobiste Baszkircewa. Zajęty swą pracą, nie dostrzega kochającej go kobiety, nie wie nawet, że ma z nią syna. Wszystko to jest możliwe. Tym niemniej, w ujęciu Chrabrowickiego, wygląda nazbyt schematycznie, zgodnie z regułą, że ktoś, kto pasjonuje się swą pracą, musi mieć ubogie życie osobiste. Słusznie wytknął te niedostatki filmu znany kosmonauta Szatałow, który tak pisał na łamach „Litieraturnoj Gaziety": *„Niepotrzebnie skomplikowano życie osobiste Baszkircewa, wprowadzając motyw ciągnącej się przez dziesięciolecia rozłąki z żoną. Zamiar ukazania siły charakteru człowieka, gotowego poświęcić wszystko dla pracy, nawet miłość, dał efekt odwrotny — spłycenie osobowości, melodramat".*

Tak więc film Chrabrowickiego jest bardziej interesujący w warstwie socjologicznej niż psychologicznej. Niezależnie od losów wielkiego uczonego, znajdziemy w „Ujarzmieniu ognia" bogaty wizerunek życia Związku Radzieckiego na przestrzeni czterdziestu co najmniej lat. Niezwykle drobiazgowo potraktowano wszystkie szczegóły związane z budową rakiet, funkcjonowaniem kosmodromu. Kamera bez pośpiechu notuje nie tylko momenty ważne, kulminacyjne, lecz także codzienny rytm pracy. Kiedy na ekranie pojawia się scena montażu rakiety, film nabiera tonu bardzo podniosłego, uroczystego. Jesteśmy świadkami swoistego misterium, rytuału, który za kilkadziesiąt lat będzie czymś powszednim.

Zaciekawia także forma „Ujarzmienia ognia", odmienna od tego, co zwykliśmy oglądać w tej tematyce. Nie jest to bowiem w pełnym tego słowa znaczeniu film fabularny, lecz swoisty esej, wykorzystujący różnorodne możliwości stylistyczne. Obok tradycyjnych wątków fabularnych, znajdujemy zdjęcia dokumentalne, fragmenty filmu oświatowego — nade wszystko zaś ekranową publicystykę.

Chrabrowicki realizował „Ujarzmienie ognia" z myślą o uczczeniu 50 rocznicy powstania Związku Socjalistycznych Republik Radzieckich. Jego film jest nie tylko ogromną panoramą przeobrażeń pierwszego państwa socjalistycznego, ale także podsumowaniem wszystkich możliwych doświadczeń artystycznych kina radzieckiego. Jest to film-antologia, w którym — obok tradycyjnych rozwiązań artystycznych — znajdziemy polemikę z dotychczasowym obrazem kina naszych wschodnich przyjaciół, poczętym z ducha rewolucyjnego romantyzmu. Jeśli niektórzy krytycy uważają, że „Ujarzmienie ognia" nie dorównuje filmom opartym na scenariuszach Chrabrowickiego, zwłaszcza „Dziewięciu dniom jednego roku", trzeba pamiętać, że reżyser nie próbował stworzyć klasycznego utworu o naukowcach. „Ujarzmienie ognia" jest nie tyle filmem w tradycyjnym rozumieniu, ale jakby zbiorem zapisków, przemyśleń na temat fizyki, lotów w Kosmos, przyszłości nauki. Kreacje aktorskie nie są bowiem samoistne. Prowadzą życie w takim stopniu, w jakim pozwala im prowadzić reżyser, traktując bohaterów jako medium do przekazywania własnych myśli, a czasem pozostawiając ich zaledwie w szkicowych zarysach.

JANUSZ SKWARA

„Ujarzmienie ognia" (ZSRR), reż. Danił Chrabrowicki

Czy psychiatra jest wariatem?

Głębokie przeświadczenie, że każdy psychiatra (a być może także większość psychologów) jest, w mniejszym lub większym stopniu, wariatem, bywa dość rozpowszechnione wśród ludu. Ostatnio potwierdza je film „Wakacje we czworo" reżysera Florestano Vanciniego.

Film, jak sam tytuł wskazuje, jest z gatunku wakacyjnych. Gatunek ten charakteryzuje się wypróbowanym i niezmiennym schematem sytuacyjnym: jest lato, wakacje, do małej miejscowości przybywają dwie (trzy, cztery... itd.) osoby, które staną się

MACIEJ KARPIŃSKI

bohaterami dramatu. Liczba osób zależy od tego, jak bardzo twórca chce zagmatwać dramat. Warto też wspomnieć, że na miejsce akcji twórcy filmów wakacyjnych wybierają najchętniej zagubione wysepki lub małe osady, gdzie jest mało ludzi i sprawa tzw. tła jest z miejsca załatwiona. Ilość dramatów, jakie mogą się rozegrać na wakacjach, jest, jak wiemy, dość ograniczona, toteż scenarzyści muszą się nieźle nagłowić, żeby dać oryginalne rysy parom zakochanych (lub małżeńskim), które właśnie na wakacjach, wśród romantycznej scenerii, dochodzą do wniosku, że wszystko nie miało sensu, lub osobom starszym, które nagle ulegają fascynacji krzewiącą się na plaży młodością.

„Wakacje we czworo" reprezentują gatunek „filmu wakacyjnego" w laboratoryjnie czystej formie. Jest para młoda i para zaawansowana wiekiem. Następuje obustronna niedobra fascynacja, kłębią się kompleksy, narastają komplikacje i nieszczęście gotowe. Wszystko to rozgrywa się na uroczej włoskiej wysepce, wśród malowniczych skał i uroczych zatok, w stanie pewnego prymitywu, lecz z całodziennym treściwym wyżywieniem i dancingiem co sobota.

Młoda para jest, oczywiście, niesłychanie witalna i spragniona miłości (nie w znaczeniu uczucia, lecz w takim znaczeniu, jak w haśle: „make love, not war"). Toteż — jak może i gdzie może szuka spokojnego kącika, aby cieszyć się sobą. Chwile samotności przerywa im co chwila wspomniana para starsza, a mianowicie szwedzki psychiatra z żoną. I tutaj następuje niespodzianka: w obliczu faktów, jak bańka mydlana pryska mit o rzekomej tolerancyjności Szwedów w sprawach swobody seksualnej. Starszy pan z niesmakiem i oburzeniem obserwuje figle młodzieży, a co potem z tego wyniknie, to już widz zobaczy w kinie.

A że zobaczy, to sprawa pewna. „Wakacje we czworo" zapewniają bowiem dawkę (aczkolwiek niezbyt wielką) erotyzmu, a także porcyjkę psychologii w takim wydaniu, że każdy zaduma się chętnie nad złożonością ludzkiej natury, nad tym, że człowiek przyzwoity okazuje się nagle łajdakiem, a kobieta, która powinna kochać męża, wcale go nie kocha.

Taka jest bowiem filozofia „Wakacji we czworo" i jeśli cokolwiek z tego filmu pozostaje, to tylko gra aktorów, których Florestano Vancini dobrał sobie nieposlednich. Szwedkę (bo jakże by inaczej) gra Bibi Andersson, zaś Szweda — co także wydaje się oczywiste — Gunnar Björnstrand. Aktorstwo tego ostatniego — surowe, oszczędne, pełne tej prawdy, której zabrakło całemu filmowi — sprawia, że „Wakacje we czworo" chwilami wyrastają ponad zwyczajny „film wakacyjny".

„Wakacje we czworo" (Włochy), reż. Florestano Vancini

Witalność młodych
Rosemarie Dexter i Carolo Rustichelli

Bohater naszego filmu

8

Mimo gwałtownych przemian, coś pozostaje w kinie nie zmienione: wyrazista postać bohatera. W polskim filmie brak jednak takich sugestywnych, atakujących wyobraźnię postaci. Czy tu znajduje się jedno ze źródeł słabości? Na ten temat zainicjowaliśmy dyskusję wśród pisarzy, reżyserów, aktorów, socjologów. Dlaczego bohaterowie polskich filmów są niewyraźni, nieciekawi, pozbawieni indywidualności? Co się na to składa? A przede wszystkim: kim mógłby być bohater współczesnego filmu? Wypowiadali się już reżyserzy: Józef Gębski i Antoni Halor, Grzegorz Królikiewicz, Janusz Morgenstern, Jerzy Stefan Stawiński, Roman Załuski i Krzysztof Zanussi, pisarze: Andrzej Braun i Witold Zalewski, aktorzy: Andrzej Łapicki i Olgierd Łukaszewicz. Dzisiaj zamieszczamy wypowiedź socjologa kultury.

Małe antagonizmy
„Szerokiej drogi, kochanie" reż. Andrzeja Piotrowskiego

KŁOPOTY
ZE WSPÓŁCZESNOŚCIĄ

Dyskusja na temat bohatera współczesnego filmu polskiego ujawniła daleko idącą zgodność poglądów, rzadką w środowisku, gdzie indywidualność zdania w takiej jest cenie. Zgoda istnieje w kwestiach podstawowych: dyskutanci dorzucają jedynie argumenty, wskazują na różnorodne uzasadnienia tej samej diagnozy. Nasz film ma kłopoty ze swymi bohaterami; często przeciwstawia się mu film zagraniczny, wskazując na przykłady postaci, które zdobyły masowego widza — od klasycznego szeryfa z westernu do zbrodniczego policjanta z głośnych ostatnio społecznych filmów włoskich. Niektórzy twórcy, biorący udział w tej wymianie poglądów, szkicują nieco mgławicowy obraz współczesnego bohatera, który mógłby sprostać licznym i trudnym wymaganiom, jakie są wysuwane pod jego adresem.

Cóż może dorzucić do takiej dyskusji socjolog kultury? Z natury rzeczy jego uwagi mają jedynie analityczny, refleksyjny charakter: bohater, o którym mowa, powstaje w sferze sztuki i tworzy go siła talentu twórcy — nikt go w tym wyręczyć nie może. Próby konstruowania bohatera w oparciu o wyniki ankiet socjologicznych nie rokują zbyt wielkich nadziei. Wystarczy przypomnieć syntetyczny portret współczesnego młodego człowieka w naszym kraju (jaki właśnie w oparciu o socjologiczne rozpoznanie, nakreślił niedawno w „Polityce" znany publicysta), aby zrozumieć, iż przeniesiony na ekran nie zachwyciłby widzów.

Będąc zatem jak najdalej od zamiaru udzielania rad twórcom czy wyręczania krytyki artystycznej, spróbujmy jednak sformułować kilka socjologicznych uwag o bohaterze filmowym. Przede wszystkim należy w pełni uświadomić sobie obciążenia terminologiczne. Słowo „bohater" figuruje zazwyczaj w rozważaniach w kilku pokrewnych znaczeniach: jako główna postać, nosiciel akcji, wyraziciel idei przewodniej dzieła filmowego, jako pewna kategoria moralna — związana z bohaterstwem, będącym typem działania, postawą i wartością zarazem — wreszcie

Wielkie konflikty
„Słońce wschodzi raz na dzień" reż. Henryka Kluby

jako wzór osobowy, wychowawczy w szerokim znaczeniu tego słowa. Potrzebę takich wzorów zgłaszają ci wszyscy, którzy widzą w sztuce instrument realizacji swych dydaktycznych lub propagandowych celów. W praktyce społecznej, przynajmniej, gdy mowa o masowej recepcji, bardzo trudno rozłączyć te trzy znaczenia, tworzą one rodzaj zbitki pojęciowej.

Dla socjologa nie ulega wątpliwości, iż masowa widownia ocenia i zapewne długo jeszcze bę-

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

dzie oceniać bohatera w sposób złożony i trudno ją będzie przekonać do stosowania ocen wyłącznie estetycznych. Dlatego film nieraz łatwiej uzyskuje poklask fachowej krytyki, aniżeli widzów; w historii naszej kinematografii w ubiegłym dziesięcioleciu zanotowaliśmy niejeden taki przypadek. Film, jak może żadna inna sztuka, posiada zdolność przetwarzania postaci legendarnych, literackich, historycznych. Doświadczenie uczy, iż pewne typy takich bohaterów stosunkowo łatwo znajdują szeroki oddźwięk u publiczności, nawet międzynarodowej. Trudności wynikają przede wszystkim wtedy, gdy myślimy o reprezentatywnym bohaterze współczesności, co więcej, o bohaterze pozytywnym, a więc takim, który mógłby stać się wzorem osobowym. Dość rozpowszechniona i broniona w dyskusji teza głosi, iż taka postać wymaga perspektywy i że, mówiąc poetycką przenośnią „to co ma żyć w sztuce, musi umrzeć w życiu". Historia sztuki tylko w części potwierdza ten pogląd.

TWÓRCA W POSZUKIWANIU KONFLIKTÓW

Teraz, kiedy poruszyliśmy temat perspektywy historycznej, nasuwa się ogólna refleksja o wpływie minionej epoki na teraźniejszość. Czy rzeczywiście wydarzenia II wojny światowej są już przeszłością i tylko przeszłością? A nawet gdyby tak było, czy przeszłość ta wciąż jeszcze nas nie przytlacza? Bohaterowie tamtego okresu jeszcze nie przeszli do muzeum, zarówno ci dobrzy, jak i ci źli. W kronice ostatnich wydarzeń śledzimy procesy zbrodniarzy wojennych, toczone przed współczesnymi sądami, wciąż nagradzamy ludzi za zasługi tamtych lat, nadal politycy zastanawiają się, jak zamknąć wreszcie ten okres dziejów. Nie oznacza to bynajmniej, aby historia stała w miejscu, ale nie dla wszystkich społeczeństw jest ona jednakowo dramatyczna. Tam, gdzie wybuchły nowe wojny i ujawniły się gwałtowne konflikty, ich wpływ na życie społeczne i na sztukę, zwłaszcza filmową, jest ogromny. Wystarczy wskazać, ilu tematów i bohaterów dostarczyła wojna w Algierii i przede wszystkim w Wietnamie.

Konflikty, a bohater dzieła filmowego zazwyczaj działa w konfliktowych sytuacjach, rodzą się oczywiście i w dniu powszednim, i w małych, intymnych grupach, i we własnym wnętrzu człowieka. W poszukiwaniu konfliktów film często wędruje na marginesy życia, do środowisk przeciwstawiających się istniejącemu porządkowi, nieraz przestępczych czy patologicznych. Mimo że postacie z tego kręgu znajdują niejednokrotnie oddźwięk widowni, nie spełniają z reguły warunków niezbędnych, aby stać się, w powszechnym odczuciu, bohaterami. To raczej typy, charaktery, dostarczające swym działaniem rozrywki, emocji, czasem ogólnej refleksji na temat złożoności życia, ale niewiele więcej.

W dyskusji padło słuszne zdanie, iż bohater i jego los powinny dostarczyć widzowi uczucia oczyszczenia — *katharsis*. Należy jednak przypomnieć, że ci sami filozofowie, którzy sformułowali ideę *katharsis*, łączyli ją ściśle z tragedią. Tymczasem nasza epoka wzdraga się przed akceptacją tragedii; odrzuca ją zwłaszcza masowa publiczność, a przede wszystkim dla niej robi się filmy. Ponadto tragedia nie może powstać tam, gdzie bohaterom brak odpowiedniego formatu, siły, związków z ideą, moralnej wielkości. Najbardziej wyrafinowane okrucieństwo i krwawe rozprawy w środowisku marginesu społecznego nie tworzą tragedii — i dlatego nie przynoszą widzom *katharsis*. W rzeczywistości w filmie coraz częściej dominują nie bohaterowie, lecz właśnie charaktery, typy ludzkie. Mechanizm ten przejawia się powszechnie, nie tylko w filmie kryminalnym czy sensacyjnym.

Poszukiwania
„Szklana kula" reż. Stanisława Różewicza

SPRZECIW — W IMIĘ JAKIEJ SPRAWY?

Równolegle z dyskusją o bohaterze, rozwijała się w prasie codziennej kolejna faza dyskusji o naszej młodzieży i wzorach, jakie powinna naśladować. Nie ulega wątpliwości, iż obie dyskusje są aspektami tego samego społecznego zjawiska: poszukiwania dróg w zmieniającym się świecie. Dyskutanci podkreślali, iż stare wzory przeżyły się, trwa proces ich odrzucania. Często jest on traktowany jako wyzwalanie się człowieka: bohaterem staje się ten, kto demonstracyjnie wyzbywa się przestarzałych więzów, wykazuje ich archaiczność, fałsz, zbędność, obłudę; w filmie zachodnim wiele jest takich właśnie postaci. Samo odrzucenie więzów nie konstytuuje jednak bohatera w tym sensie, jak określiliśmy to na początku naszych rozważań; zwłaszcza gdy takie odrzucanie w istocie nie budzi już sprzeciwu społecznego i jest powszechnie akceptowane jako słuszne, a w każdym razie dopuszczalne. Bohatera tworzy działanie pełne ryzyka, aktywna postawa w autentycznym, ważnym społecznie konflikcie, próba jego rozwiązania. W dyskusji słusznie zwrócono uwagę na związek bohatera z klasą społeczną czy — szerzej, z trwałą grupą ludzką; postać nie trafi do masowej publiczności, jeśli jest pozbawiona realnego, społecznego kontekstu.

Wbrew opinii bohater nie może dziś być mitem, a więc wytworem fantazji, legendy i wiary; aby powstał mit, potrzebne jest szczególne podłoże psychospołeczne. Mity powstają i we współczesnym świecie, jak choćby wokół Che Guevary, ale jeśli coś charakteryzuje naszych współczesnych, to właśnie sceptycyzm, chęć demistyfikacji, demitologizacji. Twierdzimy, że bohater wyrasta z sytuacji konfliktowej, przy czym najczęściej on sam ten konflikt ujawnia lub tworzy; ranga bohatera, ta społeczna, zależy od społecznej rangi konfliktu. Czym innym jest, w powszechnym odczuciu, konflikt, w którym stawką staje się byt narodu, czym innym konflikt sąsiedzki. Łatwiej więc znaleźć bohaterów w społeczeństwie pełnym jawnych antagonizmów, aniżeli tam, gdzie zostały one usunięte lub utraciły swój sens. Nie jest przypadkiem, iż właśnie w społeczeństwie socjalistycznym powstała, w teorii dramatu, teoria bezkonfliktowości, odradzająca się — mimo krytyki — w różnych postaciach.

Można jednak, nie bez racji, szukać bohaterów i poza wojną, polityką, stosunkami społecznymi, klasami i wielkimi grupami ludzkimi. Konflikty doniosłe w życiu zbiorowym mogą zrodzić się i na innym tle, bardziej indywidualnym. Ale i tam pojawiają się trudności z bohaterem, spowodowane — zwłaszcza w młodym pokoleniu — dość dziś powszechnymi przemianami postaw i obyczajów. Sceptycyzm wobec wszelkiej metafizyki, nad czym tak biadał Witkacy, stępił ostrze wielu przejmujących kiedyś problemów i konfliktów wewnętrznych, wiary, światopoglądu, filozoficznego spojrzenia na świat; niebo nie jest już w płomieniach. Uproszczenie, zracjonalizowanie, a nawet zbanalizowanie stosunków międzyludzkich — w sferze tradycyjnie określanej jako sentymentalna — ogromnie osłabiło pasjonujące kiedyś konflikty; niektóre z nich coraz częściej wydają się dziś sztuczne, a nawet śmieszne.

Mimo wszelkie apele, sfera pracy nie działa zapładniająco na twórców, może właśnie dlatego, że akceptujemy zasadę jej rzeczowej organizacji, racjonalnego, chłodnego, utylitarnego modelu. Temat zwykle karleje właśnie z winy postaci; jest to zazwyczaj galeria charakterów małego formatu, wtórnych w stosunku do wielkich prototypów przeszłości lub papierowo pozytywnych, nużąco dydaktycznych. Ten sam temat, wzbogacony niezwykłymi okolicznościami (w rodzaju katastrofy w kopalni), zmienia bohaterów pracy w bohaterów tradycyjnej walki, poświęcenia i solidarności.

Czy to oznacza, że w naszej rzeczywistości społecznej, w grupach tworzących ją współcześnie, brak problemów, konfliktów i sytuacji, z których wyrastają bohaterowie pełnej krwi, mający odwagę, by ujawnić konflikt i walczyć o jego rozwiązanie? Trudno byłoby o większy fałsz, rzeczywistość jest wypełniona problemami, ale — jak przekonywająco pokazała dyskusja — przetwarzanie ich w temat filmowy i kreowanie ich bohatera, jest sprawą bardzo skomplikowaną, nieraz daleko wykraczającą poza granice sztuki.

KAZIMIERZ ŻYGULSKI

Mówi

Konstantin Simonow

Na zakończonym niedawno festiwalu w Lipsku duży sukces odniósł godzinny film dokumentalny „To nasze wspólne nieszczęście", zrealizowany przez znanego pisarza Konstantina Simonowa i Marinę Babak. Okazuje się, że nie jest to pierwsza praca filmowa Simonowa (zdjęcie 2).

— Filmem dokumentalnym zajmuję się już od ośmiu lat. Mój debiut, zrealizowany w wytwórni w Tallinnie, nazywał się „Tutaj żył Hemingway"; pojechaliśmy z operatorem na Kubę, gdzie nakręciliśmy zdjęcia w miejscach pobytu pisarza, między innymi w domu, w którym mieszkał. Napisałem do tego filmu komentarz i sam go czytałem. Drugi film to dokument o pierwszym okresie Wielkiej Wojny Ojczyźnianej; za komentarz posłużyły tutaj strofy z mojego poematu „Kiedy drogi ci jest twój dom". Następnie pracowałem z Romanem Karmenem nad jego filmem „Granada, Granada, Granada moja" — napisaliśmy wspólnie słowo wiążące, choć on oczywiście znał temat o wiele lepiej, był w Hiszpanii podczas wojny domowej.

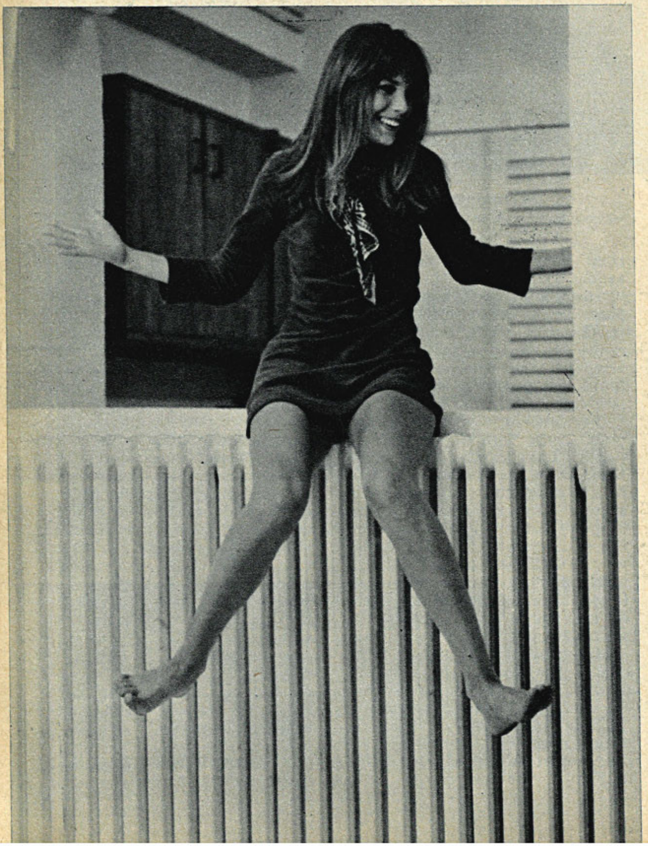
„To nasze wspólne nieszczęście", film poświęcony walczącemu Wietnamowi i jego dzieciom, jest czwarty z kolei. Zrealizowałem go wspólnie z młodą reżyserką, Mariną Babak, absolwentką WGIK-u, która była montażystką przy filmie „Granada". Podobnie jak poprzednio — napisałem komentarz i sam go czytałem.

Nie czynię żadnej różnicy pomiędzy pracą literacką a filmową. Zajmuję się jednocześnie jednym i drugim. Na przykład podczas realizacji filmu o Wietnamie, co zajęło mi rok czasu, napisałem obszerne opowiadanie „20 dni bez wojny", gdzie poruszam problem stosunku inteligencji do wojny, zakończyłem także opracowywanie moich pamiętników z lat 1941—1945. Literatura jest oczywiście na pierwszym miejscu, ale są pewne określone tematy, które można wyrazić o wiele skuteczniej, sugestywniej przy pomocy filmu dokumentalnego.

Moje tematy, zarówno w dziedzinie literatury, jak i filmu, są kontynuacją mych przemyśleń, mojej poezji i prozy. Najważniejsze jest to, co mam do powiedzenia; środek przekazu formalnego nasuwa się potem niejako sam przez się. Przyznaję, że ostatnio coraz częściej wybieram ekran.

Moje plany filmowe? Wkrótce przystępuję do realizacji filmu poświęconego żołnierzom minionej wojny. Inny projekt zakłada wyjazd do Uzbekistanu, gdzie — wraz z reżyserem Kajumowem — nakręcimy film o nawodnieniu pustynnych obszarów. Powoli uczę się rzemiosła filmowego — kto wie, może kiedyś samodzielnie stanę za kamerą.

2 *Literatura i film*
„Żywi i martwi" — według powieści Konstantego Simonowa



1 *Ucieczka z Paryża*
Jane Birkin

Kto, co, gdzie?

LONDYN. Enrico Maria Salerno realizuje film „Drodzy rodzice", historię młodej rzymianki, która udaje się do Anglii, by odnaleźć matkę. Film stanowi dramatyczną rekonstrukcję tajemniczych wydarzeń, które wydarzyły się w Londynie. W roli głównej występuje Florinda Bolkan (zdjęcie 5).

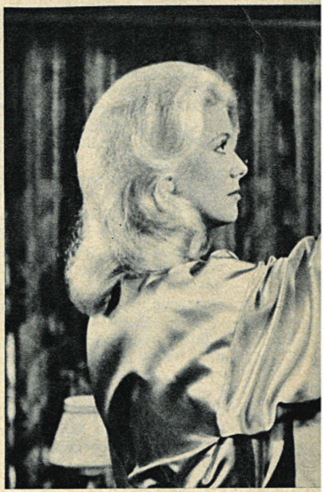
BELGRAD. Zdravko Velimirović przenosi na ekran sławną powieść Meši Selimovića „Śmierć derwisza".

BONN. Włoski reżyser Mario Sequi przygotowuje w Niemczech zachodnich film o życiu Marcina Lutra. Reżysera interesują głównie lata 1505—1519, w których dojrzewały poglądy wielkiego reformatora religii.

PARYŻ. Jane Birkin (zdjęcie 1) objęła główną rolę w filmie „Oseille" Ricardo Balducciego. Tytułowa bohaterka jest dziewczyną, która porzuca rodzinę w Paryżu i udaje się do swych przyjaciół z Prowansji, żyjących w hippiesowskiej komunie.

NEW YORK. Richard Fleischer kręci zdjęcia do filmu „Nowy Jork: 2022". Będzie to powiastka z gatunku „science-fiction", która ukaże przerażającą wizję miasta skazanego na nieuchronną śmierć wskutek zanieczyszczenia powietrza chemikaliami.

PRAGA. Zdeněk Podskalsky rozpoczął realizację musicalu „Noc na Karlsztejnie", opartym na motywach sztuki Jaroslava Vrchlickiego.



3 *Pułapka sc*
Catherine Deneu

Na planie

Powrót do wojny algierskiej

Reżyser Yves Boisset, autor „Zamachu", pracuje w największym pośpiechu nad następnym filmem, którego tytuł nie jest jeszcze znany. Akcja rozgrywa się w latach wojny algierskiej, a zdjęcia mają być reali-

zowane w górach Aurès. Bohaterem jest oficer (Bruno Crèmer), który ma zaprowadzić porządek w obozie karnym. Uda mu się to dzięki pomocy młodych mieszczuchów, przerażonych okrucieństwami wojny i lewicowców, którzy postanowili zerwać ze swymi przekonaniami. Partnerami Crémera będą: Jacques Weber, Jacques Spiesser, Jacques Villeret i John Balmer. Jedyną rolę kobiecą zagra Béatrice Romand, aktorka, która debiutowała w „Kolanie Klary" Rohmera.

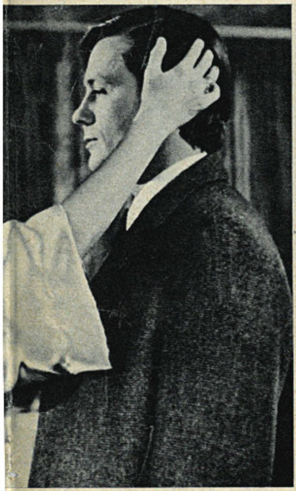
„Mój film — mówi reżyser — będzie miał charakter bardziej moralistyczny niż polityczny. Ilustrować ma bowiem stan ducha żołnierzy, którzy nie wierzą w to, o co walczą. Ta historia równie dobrze mogłaby rozgrywać się w Wietnamie".

Premiery...

„Gliniarz"

Jean-Pierre Melville jest — zdaniem krytyki — jednym z najwybitniejszych reżyserów kina francuskiego. Credo tego reżysera brzmi następująco: **„Policyjna intryga jest najbardziej poręczna, gdyż zbliża do tragedii... Nie jestem realistą, lecz moralistą".**

Złoczyńcy rabują bank, później organizują „skok" na pociąg. W tym czasie komisarz policji, skromny sługa prawa i porządku społecznego, wykonuje swe obowiązki „gliny". Praca niewdzięczna i monotonna: objazdy podejrzanych dzielnic, ponure zdarzenia paryskiej nocy. Ale śledząc przestępców komisarz stwierdza, że szef bandy jest jego przyjacielem.



matyzmu
Alain Delon

Przygotowuje zasadzkę i w czasie aresztowania zabija przyjaciela strzałem z pistoletu. „Ten człowiek nie mógłby popełnić samobójstwa" — stwierdza zamiast mowy pogrzebowej.

Oto owa historyjka, fabuła. Klasyczna, żeby nie powiedzieć banalna, nieco niejasna. **„Nie mówmy zresztą o nieprawdopodobieństwach — pisze recenzent dziennika „Le Monde". — Morał także daje się tu łatwo odgadnąć: w konflikcie policjanci — gangsterzy, nikt — podobnie jak w życiu — nie jest niewinny. Co się zaś tyczy tragedii... Poza postaciami nie ma w »Gliniarzu« (zdjęcie 3) nic prócz pustki. Melville lekceważy sobie motywację psychologiczną i wpada w pułapkę czystego schematyzmu. Jego bohaterowie są pozbawieni przeszłości i przyszłości, ale także i ich teraźniejszość jest trudna do uchwycenia. Melville skąpo prezentuje talent Alaina Delona. Pozwala aktorowi wyrazić tylko dwa uczucia: znużenie i rozczarowanie. Rola Catherine Deneuve ogranicza się zaś właściwie do statystowania".**

„Chciałbym napisać — kończy Jean de Baroncelli — że »Gliniarz« jest kwintesencją kina Melville'a. Niestety, to tylko pastisz".

4

Zróżnicowane kreacje
Rita Hayworth

„Gniew boży"

Ogarnięty rewolucją Meksyk. Do małej wioski przybywają trzej mężczyźni, wynajęci po to, by zamordować Tomasa De La Plata — człowieka, który zaprowadził na swym terenie rządy terroru. Jeden z nich (Robert Mitchum) występuje w habicie kapłana, ale ma w sobie raczej coś z anioła zemsty. Mężczyźni zastawiają sidła i spokojnie czekają na przybycie terrorysty.

Ten nowy utwór Ralpha Nelsona przyjęto przychylnie. Jest to solidny film sensacyjny o znakomicie zróżnicowanych i zagranych rolach. Dominującą osobowością jest oczywiście Robert Mitchum, ale i inni aktorzy zwłaszcza Rita Hayworth (zdjęcie 4), stwarzają ciekawe kreacje.

Ciekawostki

„Bonanza" skazana na śmierć

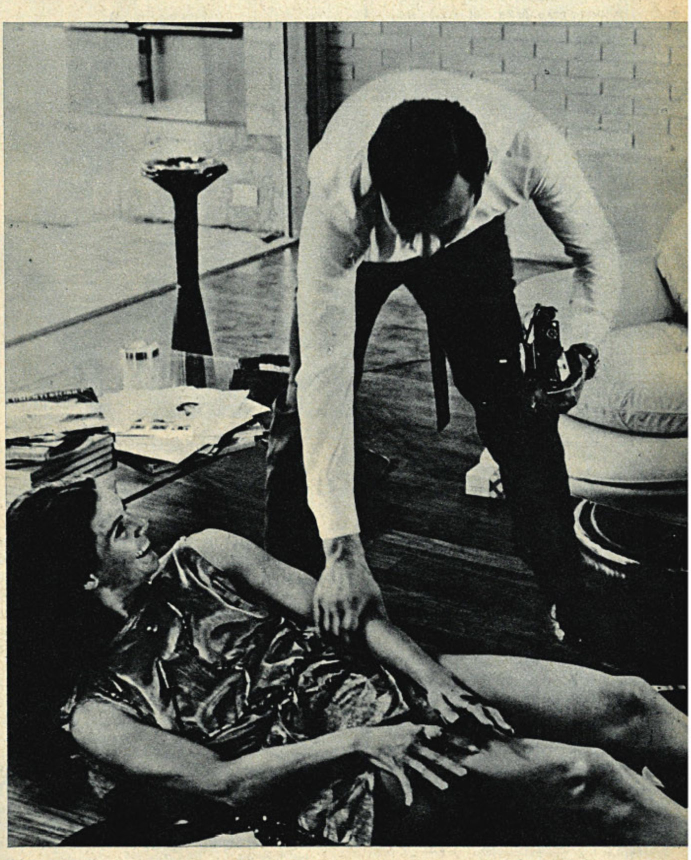
Coraz częściej powtarzają się pogłoski na temat rychłego zakończenia tego popularnego serialu. Twórcy „Bonanzy" borykają się bowiem z poważnymi trudnościami finansowymi. W ciągu czternastu lat istnienia serii jej koszty wzrosły niemal potrójnie. Lorne Greene, Michael Landon i nieżyjący już Dan Blocker za nakręcenie trzech ostatnich odcinków otrzymali po milionie dolarów. Wszyscy aktorzy stali się dzięki występom w „Bonanzie" tak popularni, że otrzymali już wiele innych korzystnych propozycji. Ciągle je jednak odrzucają, żądając coraz większych stawek u swych pracodawców. Jednocześnie buntują się i nie chcą być niewolnikami jednego serialu i jednej roli. Z chwilą ostatecznej decyzji o zawieszeniu „Bonanzy" Lorne Greene natychmiast zamierza wystąpić w komedii muzycznej.

Tajemniczy Rohmer

Zdjęcia Erica Rohmera („Kolano Klary", „Miłość po południu") bardzo rzadko pojawiają się w czasopismach. Reżyser unika fotografów, ukazuje się publicznie w kapeluszu przysłaniającym twarz, ciemnych okularach lub z przyprawionymi wąsami. Jak twierdzi, pragnie w ten sposób uchronić swe życie prywatne. Praca nad filmem zajmuje mu przeciętnie trzy miesiące — i to raz na dwa lata. Resztę czasu poświęca pracy nauczycielskiej w szkole — oczywiście pod innym nazwiskiem.

5

Rekonstrukcja przeszłości
Florinda Bolkan
Gian-Maria Volonté



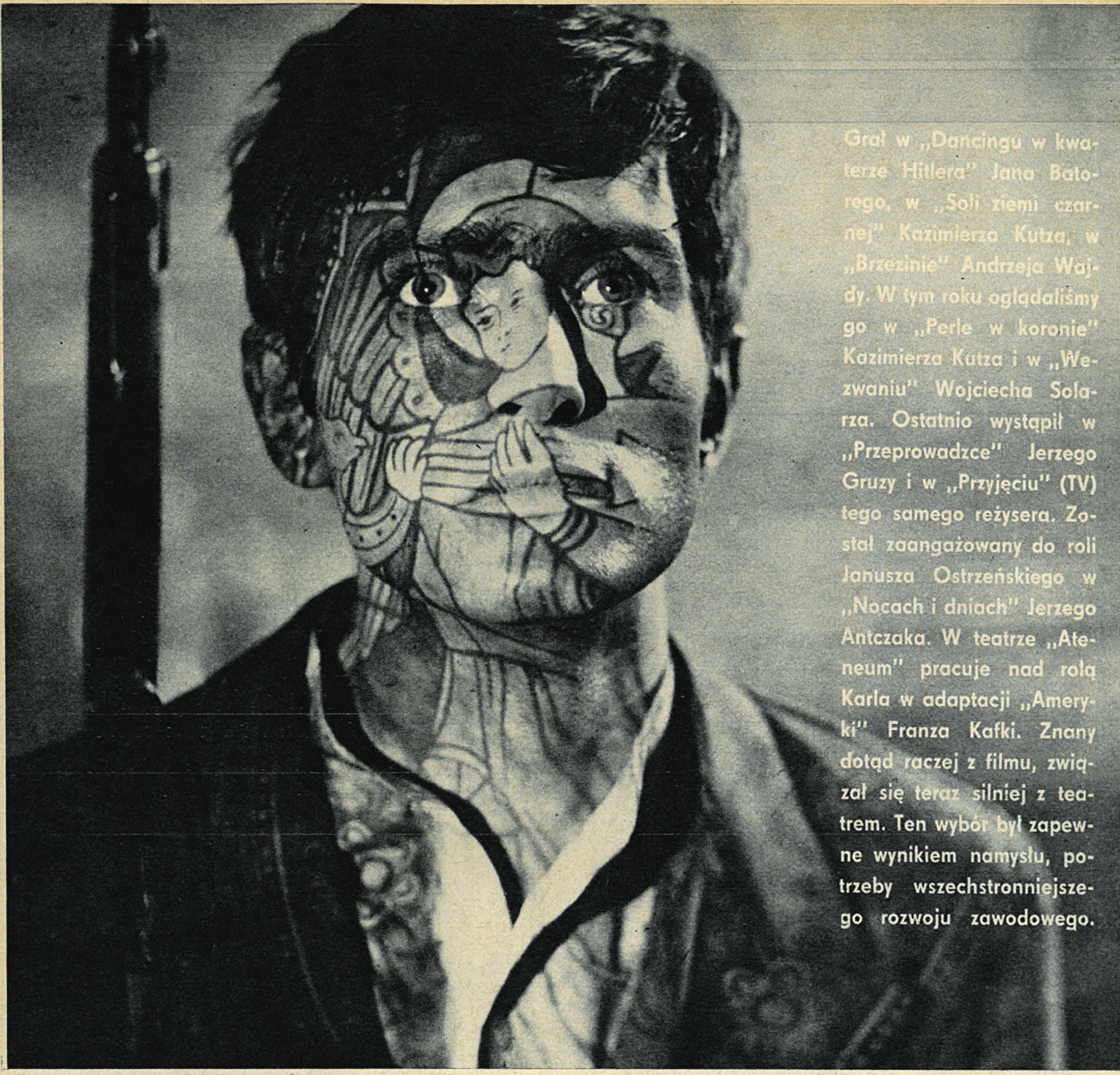
Kronika

Aleksander Razumnyj nie żyje

W wieku 81 lat zmarł senior radzieckich reżyserów filmowych, Aleksander Razumnyj. Z wykształcenia malarz, próbował początkowo swych sił jako aktor teatralny. W roku 1917 związał się z filmem, pełniąc kolejno funkcje fotosisty, operatora, dekoratora, a wreszcie reżysera. Z pierwszych jego filmów zasługuje na uwagę dramat „Życie i śmierć lejtnanta Schmidta" (1917) oraz pierwsza adaptacja „Matki" Gorkiego (1919). Następne jego filmy to „Rodzina Gribuszinów" (1922), „Kombryg Iwanow" (1923) i „Ciężkie lata" (1925). W roku 1926 zostaje delegowany przez kinematografię radziecką do Niemiec, gdzie w ramach współprodukcji realizuje trzy filmy: „Niepotrzebni ludzie", „Dama Pikowa" i „Książę czy klown?".

W okresie kina dźwiękowego Razumnyj poświęca się realizacji filmów młodzieżowych: „Prywatna sprawa" (1939), „Timur i jego drużyna" (1940), „Bój pod Sokołem" (1942). Najbardziej znany z jego filmów w Polsce to „Dusze czarnych" (1947), opowiadający o życiu i przygodach rosyjskiego podróżnika Miklucho-Makłaja. Razumnyj brał udział w uruchomieniu litewskiej produkcji filmowej, kręcąc w Wilnie dramat „Ignatas wrócił do domu" (1956).

Był twórcą wielu filmów popularnonaukowych i cenionym wykładowcą w moskiewskim WGIK-u.



Olgierd Łukaszewicz w „Soli ziemi czarnej" Kazimierza Kutza

plamy na ekranie

ZNALEZISKO

Zawsze zazdrościłem ludziom piszącym, którym przydarzyły się nagłe odkrycia jakichś anonimowych dzienników i rękopisów, a potem zdołali je opracować i wykorzystać literacko. Aż tu kiedyś zaszedłem na strych pewnej pracowni malarskiej i tam wygrzebałem z kurzu kilka kajetów, których autor — nieznany mi — wykazywał pewne zainteresowanie filmem. W nadziei, że głos anonima może też być interesujący — jako głos nieprofesjonalny i spontaniczny — wynotowałem dla swoich Czytelników, co następuje:

„11.XI.69 — W Kopenhadze zapytano Wajdę, co symbolizuje biały koń. Wajda odpowiedział: była noc, gdybym pokazał czarnego konia, byłoby go trudno zobaczyć.

21.XII.69 — »Mur« Roulleta wedle Sartre'a. Paradoks: opowiadanie świetne, adaptacja wierna, rezultat nikły. Film w ogóle źle znosi retorykę egzystencjonalną.

29.XII.69 — western »Appaloosa« Sidneya J. Furie z Marlonem Brando jako Zbawicielem-mrukiem, mszczącym się za śmierć rodziny.

Jedna kwestia znakomita: »Chcesz być kowbojem? Na to trzeba pieniędzy«. Przesłanie: żeby być moralnym, trzeba zabijać.

31.I.70 — »Przygoda na Mariensztacie« Buczkowskiego prezentuje socrealizm feministyczny: kobiety robią wszystko jak mężczyźni i z tym samym rezultatem, na budowie, przy maszynie etc. Wyrabiają nawet więcej procent normy. To dopiero po 1956 roku film polski wystąpił przeciw kobiecie.

31.III.70 — 80 procent kobiet, które śpią na brzuchu kocha się potajemnie — powiada Chevalier w »Miłości po południu« Wildera.

20.V.70 — Jackiewicz podczas prelekcji w »Iluzjonie« przed »Kochankami« Malle'a: »państwo zobaczą tu sceny erotyczne, które wywoływały kiedyś szok, sceny drastyczne, no, jakby to Państwu powiedzieć, no, daj nam Boże takie...«

1.VI.70 — Film angielskiego reżysera telewizyjnego Philipa Saville »Najlepszy dom w Londynie«. Chodzi oczywiście o dom publiczny. Jest to kpina poczęta z tego samego ducha, co »Szarża« Richardsona: ton prześmiewczy z wiktoriańskiej tradycji pruderyjnej. Bez dwóch zdań, na dzisiejszej Anglii zemścił się brak tradycji libertyńskiej w stylu francuskim.

2.VI.70 — Ktoś o Jamesie Deanie: »Zbyt ładny, aby być uczciwym, zbyt nerwowy, aby być szczerym«.

2.VIII.70 — »Głową o mur« Franju — nie ma ucieczki poza rzeczywistość i nie ma rzeczywistości poza ucieczką; świat jest okolony jedną wielką próbą ucieczki. Rzadko komu udaje się — np. Buñuelowi w »Aniele zagłady« — stworzyć taką sugestię zamknięcia świata.

3.VIII.70 — Wilhelm Mach kiedyś do Wajdy: Zrób taki długi film, żebym w ogóle nie musiał wychodzić z kina.

5.IX.70 — Piękna myśl reżysera Nicholasa Raya (»Buntownik bez powodu«): aktor grając stoi jakby w rozkroku, jedną nogą w świadomości, drugą w nieświadomości, a rola idzie dokładnie środkiem. Zabawny Capote: jedynym obowiązkiem artysty jest

REFLEKSJE I WYBORY

ROZMOWA Z OLGIERDEM ŁUKASZEWICZEM

— Pyta pani, jaki był dla mnie ten miniony rok. Otóż — choć nieefektowny na zewnątrz, był to dla mnie rok ważny, okres dokonywania wewnętrznych rozrachunków, refleksji nad tym, co udało mi się zrobić i nad wyborami na przyszłość. Wytrącenie z rytmu pracy w teatrze i filmie, spowodowane wielomiesięczną chorobą, sprzyjało takiej refleksji nad samym sobą.

Ta przymusowa przerwa w pracy ma jeszcze inne konsekwencje. Filmy kręci się długo, wchodzą na ekrany w terminach trudnych do przewidzenia. I tak, mając już świadomość tej luki w mojej aktorskiej biografii, czytałem w szpitalu o fenomenalnej statystyce moich ról ekranowych. Po prostu, w krótkich odstępach czasu wchodziły na ekrany filmy, nad którymi pracowałem w ubiegłych dwóch — trzech latach.

Przyznam, że choć mój start filmowy był dosyć efektowny, gdyż otrzymywałem ciekawe propozycje jedna po drugiej, to jednak wciąż miałem poczucie, że w każdej chwili może się to załamać. Wystarczyło przyjrzeć się karierom moich kolegów: z wyjątkiem Daniela Olbrychskiego nikomu nie udało się utrzymać zainteresowania sobą przez czas dłuższy. W polskim filmie panują mody na aktorów, zresztą krótkotrwałe. Kinematografia nasza niesłychanie rzadko wykorzystuje popularność aktora, który znalazł aprobatę u publiczności. Wykorzystuje poszczególne osoby jako, w pewnym sensie, okazy biologiczne, by po niejakim czasie poszukiwać kolejnych, innych. Dlatego też, zdając sobie z tego sprawę, bałem się takiego niszczącego działania machiny filmowej. Pierwszą propozycję filmową przyjąłem jeszcze jako student szkoły teatralnej. Czułem się wyróżniony, ale i zdezorientowany, nie miałem możliwości poradzić się bardziej doświadczonych kolegów. Zdania są podzielone jedni aktorzy uważają film za ogromną szansę i naturalny ciąg w rozwoju zawodowym; inni widzą w nim tylko siłę niszczącą, wyjaławiającą.

Ja też odczuwam ten konflikt, choć formułuje mi się on nie tak prymitywnie, jak wówczas; trzeba sobie zdawać sprawę, że w Polsce nie można być wyłącznie aktorem filmowym: zbyt mała produkcja nie zapewnia ciągłości propozycji, zwłaszcza gdyby chciało się w nich wybierać, zgodnie z własnym przekonaniem o ich wartości.

— Dokonał pan „rachunku sumienia". Jakie wynikają z niego konkluzje?

— Filmy przyniosły mi pewien sukces u publiczności i krytyki. Zdobyłem nagrodę imienia Cybulskiego, znajdowałem się na czołowych miejscach w plebiscytach. I teraz czuję, że muszę zacząć jakby od nowa. Wszedłem na pierwszy schodek zawodowy, ważny i cenny. Trzeba pokusić się o dalsze. Za mało grałem w teatrze. Czuję, że muszę wzbogacić swoje umiejętności warsztatowo-techniczne, poddać się dłuższemu treningowi właśnie w teatrze. Mam poczucie, że trochę się wyeksploatowałem. Wykorzystywany właśnie jako okaz biologiczny nadający się do fotografowania, młody człowiek z pewną dozą romantyzmu, żarliwości — muszę teraz poniekąd na nowo „wymyślić siebie". Chodzi o większą świadomość aktorską, bez pozbawiania się emocjonalnego stosunku do pracy. We wszystkich zawodach artystycznych niezbędna jest swoboda samookreślenia; to konieczne, by nie stać w miejscu. Aktorzy jednak zdobywają te swobodę z dużym trudem. Jest ona ciągle poddawana próbom, burzona przez machinę, jaką jest i film, i telewizja, a nawet — w coraz większym stopniu — teatr. Propozycje ról — zwłaszcza w telewizji — zależą nieraz od czyjegoś kaprysu: odmowa jednej roli może spowodować wpisanie na „czarną listę" krnąbrnych, którym następnie nie daje się już szans. Jest to szczególnie bolesne dla aktorów młodych.

— Ma pan poczucie, że skończył się pewien etap kariery zawodowej. Jak pragnąłby pan kształtować ją w przyszłości?

— Dla wzbogacenia środków i odmiany wybrałem teatr jako miejsce w tej chwili bardziej mi odpowiadające. Odrzuciłem propozycję roli w NRD-owskim serialu telewizyjnym i mam nadzieję, że niezbyt boleśnie odczuję narzucone sobie ograniczenie, choć wiem już, że popularność ma swoje blaski.

— Co pan sobie ceni w popularności?

— Jest to nie tylko ten tandetniejszy rodzaj aprobaty, który czasem uważa się za coś mało szlachetnego. Dla mnie popularność łączy się przede wszystkim z możliwością poznawania ciekawych ludzi, wzbogacenia siebie dzięki kontaktom z nimi.

— Przygotowuje pan w teatrze Ateneum rolę Karla w „Ameryce" Kafki. Jakie doświadczenia wynikają z tej pracy?

— Karl, główny bohater „Ameryki", jest młodym chłopcem, wyrzuconym z domu. W Ameryce próbuje zacząć życie na nowo. Ameryka jest tu pewnym pretekstem, symbolem. Karl przeżywa kolejne katastrofy, próbuje się bronić, żaden wysiłek jednak nie pomaga ich uniknąć.

Reżyser sztuki pragnie, by Karl reprezentował ten rodzaj wrażliwości, jaką poznajemy poprzez „Dzienniki" Kafki. Przyznam, że odczuwam tu pewien konflikt: Karl jest, w moim przekonaniu, jednak mniej skomplikowanym człowiekiem niż był sam Kafka. Karl żyje od zdarzenia do zdarzenia, gdy Kafka istniał właściwie poprzez autoanalizę; całe życie jawiło mu się poprzez konstrukcje literackie. Karl jest obdarzony ogromnym poczuciem relatywności zdarzeń, względności sądów, a atmosfera sztuki — zagubienie, zawieszenie w czasie, jest jakby stanem męczącej bezsenności.

Reżyser Jerzy Grzegorzewski realizuje ten spektakl na małej scenie teatru Ateneum. Po wybiciu jednej ściany sceną stała się olbrzymia szatnia tego teatru. I to też będzie określało nasz sposób obecności w teatrze: widownia stanie się jakby małą częścią całej sceny. Myślę, że zastosowany przez reżysera sposób odczytania postaci z tego tekstu jako odpowiedników postaci z biografii Kafki jest ciekawym eksperymentem.

Bohater „Ameryki" jest znowu wersją młodego sprawiedliwego, którego życie ciągle doświadcza — a więc prezentuję podobny typ postaci, jakie zwykle gram. Jest taka ambicja aktorska, żeby nie występować stale w tej samej roli. I jeżeli kołacze mi się gdzieś pytanie — czym powinien różnić się Karl od postaci dotychczas przeze mnie granych, to celowo odkładam je na później, żeby nie stracić niczego z emocji, również istotnych dla zbudowania tej postaci.

— Jakie ma pan dalsze propozycje, plany?

— Bardzo ciekawe, wspaniałe. Może nawet będzie to tak zwana „życiowa rola". Na szczęście, ktoś życzliwy mi powiedział, że życiowe role powinno się grać tak, jakby miało się je jeszcze powtórzyć. Zapamiętam tę uwagę, żeby nie popaść w obezwładniającą tremę i strach.

Rozmawiała:
ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

---

wierność samemu sobie, jeśli tego brak, dzieło jego nic nie znaczy, nie ma ono żadnego sensu, dlatego tak strasznie nudno jest pisać scenariusz filmowy...

29.IX.70 — Świetny rysunek w »New Yorkerze«: jadą Don Kichot i Sancho Pansa, z tym, że nie są to mężczyźni, lecz dwie kobiety. Pierwsza o ostrej, regularnej, fanatycznej twarzy, druga — to otyła paniusia, która dopiero co wyszła ze sklepu. Dowcip opiera się na wykorzystaniu szczególnego mechanizmu, tego mianowicie, że pewne postaci literackie są nam wryte w podświadomość i naruszenie jej powoduje reakcję obronną. Odnosi się to także do postaci filmowych, które jednak mają za »podkładkę« konkret danego aktora.

23.X.70 — Jedynym człowiekiem w Polsce, którego wyobrażam sobie z głową stale przechyloną w bok na skutek ciężaru mózgu (z filmu »Mózg«, gdzie konceptem tym »gra« Niven) — jest Artur Sandauer...

16.XI.70 — »Charles Bubbles« Alberta Finneya nie jest, jak pisano, filmem autotematycznym, choć bohater jest pisarzem, bo jego kłopoty twórcze pozostają w zatajeniu. Jest natomiast obrazem kryzysu, ale nie duchowego, lecz życiowego. Kończy się sceną, jak Charlie wsiada w balon, by zerwać wszystkie swoje związki z niekochanym i hipokrytycznym społeczeństwem. Ten plebejusz z urodzenia byłby już lepiej piosenkarzem etc., nie ma bowiem w sobie ani krztyny arystokratyzmu duchowego, z którego rodzi się prawdziwe pisarstwo. Ładna kwestia, gdy go pyta lokaj hotelowy, stary przyjaciel ojca: »Czy pan teraz pracuje, czy już tylko pisze?«

17.XI.70 — »Podły« — krzyknęła Sienkiewiczowi znana piękność na warszawskim balu za to, że uśmiercił Podbipiętę. Och, jakżeż bym wyzwał z tego powodu Szekspira za »Hamleta«...

27.XI.70 — W »Saturday Review« reklama »Wojny i pokoju« Lwa Tołstoja: »Twoje iluzje o rosyjskiej kobiecie możesz roztrzaskać za ledwie 2,95 dolara: nigdy nie zapomnisz Nataszy«.

9.XII.70 — Wajda w jakiejś dyskusji: człowiek nigdy by nie leciał na Księżyc, gdyby nie było telewizji i nie mógł sobie tam zrobić zdjęcia rodzinnego.

9.I.71 — Wszelkie rewolucje są zagrożone przez kobiety. One zawsze będą mówiły: siedź cicho w domu...

9.II.72 — W »Pogardzie« Godarda są trzy plany: Lang kręci »Odyseję«, producent ma wizję »Odysei« w strywializowanej, pseudo-freudowskiej wersji, scenarzysta błąka się między nimi, a równocześnie przeżywa dramat miłosny (przejście pewnego dnia od miłości do pogardy poucza, żeby nie zostawiać kobiecie wyboru w pokusie, gdyż podda się pokusie...). Myśl ogólniejsza, która się błąka: sztuka dziś, film zwłaszcza, poddane są wartościom rynku i pieniądza. Kiedy słyszę słowo »kultura« — powiada producent — wyjmuję książeczkę czekową...

20.II.71 — Krótki film węgierski »Studencka miłość«: w kinie psuje się aparatura, wychodzi bileterka i powiada, że ona może opowiedzieć, sala słucha, reaguje, nie wierzy jej wersji, chce wersji optymistycznej. I słusznie, gdyż melodramat ma się kończyć tak, jak chce publiczność...".

Na tym rękopismo się urwało, lecz mam nadzieję, że posługując się ledwie strzępami oddałem nieco autentyzmu w czynionych przez anonimowego autora — „zapiskach na gorąco". Jeśli zaś czyta on FILM, proszę go o skontaktowanie się ze mną, Januszem Głowackim lub Marią Oleksiewicz.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Pomost ku przyszłości
„Ujarzmienie ognia"

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

TRADYCJE I DOŚWIADCZENIA PÓŁWIECZA

Przed 50 laty, w dniu 30 grudnia 1922 roku, powstał Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich. Ten jubileusz to nie tylko historyczny moment, w którym narody pierwszego państwa socjalistycznego dokonują wielkiego obrachunku swych osiągnięć we wszystkich dziedzinach życia. To także okazja do rozważań nad tym, co najtrwalej łączy narody i ich kultury.

Aby mówić dziś bez ogólników o kinematografii radzieckiej i jej półwiekowym dorobku, trzeba mówić o piętnastu różnych kinematografiach narodowych. Każda z nich bowiem, choć korzystała z pomocy i doświadczeń bardziej zaawansowanych ośrodków produkcyjnych Federacji Rosyjskiej, rozwijała się w sposób odrębny, w zależności od lokalnych uwarunkowań cywilizacyjnych i kulturowych, stosownie do własnych możliwości i w oparciu o rodzime tradycje. W cyklu szkiców, drukowanych od kilku miesięcy na tych łamach, staraliśmy się pokazać pewne charakterystyczne momenty z historii różnych narodowych kinematografii Związku Radzieckiego. Z olbrzymiego bogactwa zjawisk i wydarzeń staraliśmy się wybrać te, które najlepiej świadczą, jak różne okoliczności towarzyszyły narodzinom kina w każdej z republik; jak odnajdując własną drogę, kino to włączało się stopniowo i brało coraz płodniejszy udział we wzajemnym oddziaływaniu narodowych kinematografii, stanowiących wielki nurt sztuki socjalistycznej.

Skomplikowana dialektyka rozwoju kina radzieckiego jako sztuki wielonarodowej, nie jest dziś jeszcze zjawiskiem do końca zbadanym i wiemy, że w przeszłości była powodem pomyłek i nieporozumień, zarówno w pracach teoretycznych, jak i w praktyce twórczej.

Różnorodność narodowych czynników w radzieckiej sztuce filmowej miała z kolei swój odpowiednik w strukturze estetycznej nowej sztuki, syntetyzującej rozmaite elementy sztuk pokrewnych. Ale gdy literatura, teatr, plastyka potrzebowały wieków, by wykształcić i sprecyzować swą estetyczną specyfikę, kino dokonało tego błyskawicznie: dzieła Eisensteina były już w trzydzieści lat po narodzinach filmu manifestacją nowego języka obrazów, nowego sposobu widzenia i wyrażania rzeczywistości, nowych środków intelektualnego i emocjonalnego porozumienia z masami odbiorców. I gdy zwycięstwo rewolucji stało się glebą nowej sztuki i dawało jej materialne szanse istnienia, to jednocześnie sama rzeczywistość, którą miał wyrażać ekran, nie przestawała być areną zmagań sprzecznych sił, kłębowiskiem zjawisk: rozeznanie się w nich i właściwe odzwierciedlenie wymagało od artysty nieustannego doskonalenia świadomości ideowej i estetycznej.

Nie można pomijać tych komplikacji, gdy pragniemy należycie ocenić drogę przebytą w ciągu półwiecza przez narodowe kinematografie Kraju Rad. Kino Radzieckie, doskonaląc się samo, łącząc przywiązanie do tradycji z poszukiwaniami i nowatorstwem wywierało jednocześnie olbrzymi wpływ na twórczość postępowych filmowców całego świata. Ślady jego inspiracji odnajdziemy bez trudu zarówno w niemieckim filmie społecznym ery przedhitlerowskiej, w czołowych filmach szkoły meksykańskiej lat czterdziestych, w powojennym filmie japońskim i neorealistycznym kinie włoskim. Wreszcie — doświadczenia kinematografii radzieckiej wykorzystały powstające lub odradzające się na nowych zasadach kinematografie w krajach, które po wojnie wkroczyły na drogę socjalistycznego rozwoju. Dzięki temu socjalistyczne kino zyskało nową skalę rozwojową, stwarzając możliwości powstawania coraz bardziej różnorodnych kierunków i szkół. Dialektyka wzajemnego oddziaływania wielonarodowego kina, przeniknętego tymi samymi ideami humanizmu i internacjonalizmu, znalazła znów swe potwierdzenie i wytrzymała kolejną próbę życia.

Ale próbę życia, a także próbę czasu, wytrzymała przede wszystkim radziecka klasyka filmowa. Więcej — jesteśmy dziś świadkami jej drugiej młodości. Znakomity reżyser Grigorij Kozincew, przy okazji licznych imprez poświęconych kinu radzieckiemu, uczynił charakterystyczne spostrzeżenie: *„Interesujące rzeczy dzieją się teraz z historią filmu: utwory, które dawniej wyświetlano w kinach bardzo krótko (czasem po kilka zaledwie seansów), teraz powracają na ekrany i to na długo. Demonstruje się je coraz częściej. Zainteresowanie historią kina radzieckiego jest ogromne. Filmy Eisensteina i Wiertowa wypełniają dziś programy kin studyjnych na całym świecie. Rewolucyjne kino lat dwudziestych nie powędrowało na archiwalne półki. Czasem można zaobserwować ciekawą sytuację: im starszy film na ekranie, tym młodsze twarze na widowni".*

Czemu przypisać to, że radziecka klasyka zachowała do dziś swą świeżość i atrakcyjność? Z pewnością także temu, że odkrywając nowe obszary sztuki, nie przestawała być zwierciadłem życia własnych narodów i jest dziś nie tylko dziełem sztuki, ale i dokumentem historii. Dokumentami takimi są filmy Eisensteina, Pudowkina, Wiertowa, Dowżenki, Romma, Rajzmana; świadectwem epoki stają się filmy, poświęcone chlubnym kartom II wojny światowej, starają się też zasłużyć na miano dokumentu współczesne utwory realizatorów młodszego pokolenia. Bo — jak mówi znany pisarz Czingiz Ajtmatow — *„nie ma pełnowartościowej sztuki poza współczesnym jej społeczeństwem"* i *„żadne społeczeństwo nie jest w stanie poznać siebie do końca poza sztuką, którą samo stworzyło".*

Do utworów służących dziełom poznania można z pewnością także zaliczyć zdobywcę Grand Prix na tegorocznym festiwalu w Karlovych Varach — film „Ujarzmienie ognia" Daniła Chrabrowickiego. Ten ekranowy portret jednego z uczonych, którym Kraj Rad zawdzięcza swe osiągnięcie w dziedzinie podboju Kosmosu, to niejako pomost ku przyszłości, krok ku nieograniczonym możliwościom, jakie otwierają przed nami zdobycze socjalistycznej nauki.

Tak się złożyło, że w dniach jubileuszu 50-lecia istnienia ZSRR ten właśnie film stał się także pozycją jubileuszową w naszym repertuarze: jest tysięcznym filmem radzieckim, wyświetlanym na polskich ekranach.

Z. P.

Pół wieku istnienia i rozwoju ZSRR — to okres, w którym rodziła się i rosła kinematografia Kraju Rad. Nowa epoka pozwoliła nie tylko rozkwitnąć wielkiej sztuce Eisensteina, Pudowkina, Romma — do głosu doszli twórcy reprezentujący narody, które często kina dotychczas nie znały. Ich wspólnym dziełem jest bogaty i barwny dorobek sztuki filmowej, służącej od pół wieku ideałom rewolucji, postępu, pokoju. Najciekawsze kartki z jej historii publikujemy w naszym nowym cyklu „Pół wieku kina radzieckiego".

KIRGISKIE MAKI

PÓŁ WIEKU KINA RADZIECKIEGO 1922–1972

Kirgiska produkcja filmowa jest najmłodsza wśród wszystkich kinematografii ZSRR. Stolica republiki, miasto Frunze, nazywało się przed rewolucją Piszpek i szczyciło posiadaniem jedynego kina w całej Kirgizji. Ale nawet po ustanowieniu władzy radzieckiej kinematografia rozwijała się w tym trudno dostępnym, stepowo-górskim kraju bardzo powoli. Filmy dokumentalne zaczęto kręcić z początkiem lat czterdziestych, a dopiero dziesięć lat po II wojnie światowej wytwórnia Mosfilm zdecydowała się wespół z miejscowymi siłami twórczymi nakręcić film fabularny „Sałtanat", który oglądaliśmy w roku 1956. Próbowano w nim wykorzystać bogaty folklor kraju, znanego dotychczas w Europie głównie z alpinistycznych wypraw na szczyty Tien-Szanu.

Za przykładem Mosfilmu poszły Lenfilm i Kazachfilm, realizując utwory, w których niepowtarzalna przyroda Kirgizji była raczej tłem dla powtarzających się wątków i sytuacji, mozolnie wypracowanych przy scenariuszowych biurkach. I gdy w końcu lat pięćdziesiątych kirgiskich filmowców stać już nawet było na realizowanie filmów własnymi siłami, ich utwory — „Toktoguł", „Dziewczyna z Tien-Szanu", „Przełęcz", „Dżura" czy „Trudna przeprawa" — wcale nie zapowiadały zbliżającej się eksplozji kina kirgiskiego. A miała ona wkrótce przekształcić Frunze w istną Mekkę filmowców.

Filmowy cud zdarzył się za sprawą kirgiskiego pisarza Czingiza Ajtmatowa, którego twórczość stanowi nowe słowo w radzieckiej literaturze. Ten czterdziestokilkuletni dziś autor śmiało przekracza granice konwencjonalnego realizmu, z pasją poszukuje prawdy o człowieku i jego losie, nie bacząc na to, że jest to często prawda trudna, gorzka, nawet okrutna. Jego proza bywa niekiedy szorstka i kanciasta, ale niesłychanie szczera; choć nacechowana biologiczną brutalnością i pozornym naturalizmem, kryje w sobie autentyczną poezję, zdaje się wyrastać wprost z surowości przyrody, pejzażu, z historycznej i współczesnej egzystencji ludzi w tym niezwykłym kraju. Ajtmatow unika łatwych wzruszeń.

Już pierwsza adaptacja jego powieści („Wielbłądzie oko"), dokonana przez młodą reżyserkę Larysę Szepitko, okazała się bardzo udana, a powstały w jej wyniku film „Znój" zdobył uznanie w kraju i kilka nagród na festiwalach. Za Szepitko poszli inni. Andriej Michałkow-Konczałowski na swój sposób odkrył Ajtmatowa i Kirgizję w „Pierwszym nauczycielu", Irina Popławska nakręciła „Dżamilę", a znakomity operator Siergiej Urusiewski zdobył ostrogi reżyserskie, przenosząc na ekran znane opowiadanie „Żegnaj, Gulsary".

Dzięki tym filmom Kirgizja i jej folklor stały się znane w świecie, a krytycy snuli domysły, jakie przyczyny złożyły się na to, że właśnie w tym dalekim zakątku ZSRR narodziła się nagle nowa, oryginalna kinematografia. Czy stworzono tam lepsze niż gdzie indziej warunki pracy dla filmowców? Domniemania te rozwiał pewnego dnia korespondent „Prawdy", pisząc, że „Kirgizfilm dysponuje mniej niż skromnymi środkami produkcyjnymi. Nie ma tu hal, laboratoriów i warsztatów w jakikolwiek sposób przystosowanych do realizacji zdjęć; odczuwa się chroniczny brak kadr technicznych". Tak więc sukcesy kirgiskiego kina okazały się głównie rezultatem uporu, wytrwałości, a nieraz i samozaparcia poszczególnych grup zdjęciowych, owocem pracy autentycznych talentów.

Dziś filmowcy kirgiscy, choć lepiej wyposażeni, produkują nie więcej niż kilka filmów rocznie; starają się jednak, by każdy utwór nosił rodzime piętno, był poczęty z ducha narodowych tradycji. A tradycja głosi m. in., że prawdziwy Kirgiz zrośnięty jest ze swym koniem na śmierć i życie. Apoteoza życia w siodle kryje w sobie, oczywiście, niebezpieczeństwo skonwencjonalizowania tematu na modłę kowbojskich galopad; nie uniknęły tego niektóre filmy kirgiskie, nazywane ironicznie „easternami". Ale też jeździecka epopeja daje możliwość przywoływania z przeszłości zdarzeń, których aktualność wydaje się niekiedy zaskakująca.

Do utworów tego typu należy jeden z najnowszych filmów kirgiskich „Czerwone maki nad Issyk Kul" w realizacji Bołota Szamszijewa, który przoduje ostatnio wśród reżyserów Kirgizfilmu. Akcja rozgrywa się na początku lat dwudziestych; w pamięci Kirgizów tkwi jeszcze mocno tragedia 1916 roku, gdy władze carskie krwawo stłumiły ich narodowe powstanie. Tysiące ludzi, uchodząc przed prześladowaniem, schroniło się wówczas w pobliskich Chinach. Po zwycięstwie rewolucji zaczęli powracać, ale było także wielu niezdecydowanych. Skomplikowaną sytuację na granicy wykorzystywali skwapliwie przemytnicy, wywożąc olbrzymie ilości opium, produkowanego na plantacjach maku nad jeziorem Issyk Kul. Odbiorcami narkotyku byli także bezdomni uciekinierzy, koczujący po stronie chińskiej. Walka z przywódcą kontrabandzistów, terroryzującym miejscową ludność, oraz poszukiwanie zamaskowanych składów opium — stanowią sensacyjny wątek filmu; jednocześnie są przyczynkiem do historii walki z przemytem narkotyków i samą narkomanią, plagą naszych dni.

Główną rolę w „Czerwonych makach" odtwarza popularny aktor kirgiski Sujmenkul Czokmorow, który tak mówi o sukcesach rodzimej kinematografii i o udziale w nich Czingiza Ajtmatowa:

— Film nasz zawdzięcza swoje osiągnięcia grupie młodych reżyserów i operatorów, którzy przeszli szkołę dokumentu. Ale przede wszystkim trzeba mówić o wielkiej roli Ajtmatowa w naszym kinie. Choć pochłonięty stale działalnością literacką, a także pracą państwową i społeczną, zawsze znajduje czas, by popierać inicjatywę młodych filmowców; interesuje się bezpośrednio ich twórczością jako przewodniczący stowarzyszenia kirgiskich filmowców. Nie darmo nazywamy go „dżolok-tajanycz". — *naszą oporą.*

ZBIGNIEW PITERA

Cienie przeszłości
„Czerwone maki nad Issyk Kul"

● MIŁOŚĆ I ŚMIERĆ ● WZLOTY I UPADKI ● POEZJA I MELODRAMAT ●

PONIEDZIAŁEK

Powodzenie „Love Story" Hillera na naszych ekranach i powodzenie powieści Segala, która tak samo u nas, jak wszędzie, rozeszła się szybko w wysokim nakładzie, każą myśleć o dramatach miłosnych. Kiedyś pisałem o miłości złej, niemożliwej, tragicznej. Dziś chcę pisać o dramatycznym zakończeniu romansu. Wydaje się bowiem, że obraz miłości na takim zakończeniu zyskuje, że w ten sposób ociera się on o metafizykę, zwłaszcza jeżeli smutnym zakończeniem jest śmierć. Dopiero śmierć nadaje sens życiu — powiada Pasolini.

Co by było, gdyby Jenny w „Love Story" nie umarła? Zresztą zgadzam się z tymi, którzy lubią tę książkę i ten film dla nich samych, i dlatego uważam, że także bez śmierci książka byłaby do czytania, film do oglądania, bo są dobrze zrobione. Ale zabrakłoby im tej dozy wzruszenia, która z opowiadania czyni rzecz liryczną, z historii z życia poezję (nie chodzi mi w tej chwili o rangę poezji, chociaż daj Boże, żeby zawsze była taka, nawet w tzw. poezji autentycznej).

Niedawno obejrzałem znów „Hiroszimę, moją miłość" Resnais. Tam z kolei wszystko od początku opiera się na śmierci. Bez tej śmierci utwór w ogóle nie istniałby, bo opowiada dopiero co się dalej stało. Więcej, śmierć kochanka i ból pozostałej przy życiu dziewczyny zdają się rozgrzeszać jej niedobrą miłość (uczucie Francuzki do Niemca podczas wojny). Resnais zresztą — za scenarzystką Marguerite Duras — podwaja, wzmacnia, pomnaża motyw śmierci w swoim filmie. Umiera bowiem nie tylko kochanek, ale umiera także pamięć o nim. „Ach! To straszne. Zaczynam coraz mniej ciebie pamiętać... — mówi bohaterka. — Zaczynam zapominać. Drżę, że zapomniałam taką miłość" (te dialogi Duras brzmią w filmie, z ekranu zresztą trochę lepiej, ale znów nie o jakość mi chodzi). A Japończyk, nowy kochanek bohaterki: „Za kilka lat, kiedy ciebie zapomnę i kiedy z przyzwyczajenia przeżyję inne podobne historie, przypomnę sobie ciebie niby zapomnienie samej miłości. Będę pamiętał o tej historii, jako o okrucieństwie zapomnienia".

A oto „Człowiek z ogoloną głową" belgijskiego reżysera André Delvaux, który też ostatnio widziałem. Film ten nie bardzo podobał się warszawskiej publiczności. Podczas projekcji w „Iluzjonie" Filmoteki Polskiej masowo opuszczała salę. Niesłusznie. Jest to opowieść przypominająca schemat fabularny „Niebieskiego anioła" von Sternberga (filmu opartego, jak wiadomo, na głośnej swego czasu powieści „Profesor Unrath" Heinricha Manna). Tu i tam nieszczęśliwa miłość solidnego nauczyciela, tu i tam kończąca się degrengoladą. Bohater „Człowieka z ogoloną głową" kocha się skrycie w swojej uczennicy. Bardzo pięknie został pokazany pożegnalny wieczorek w szkole, przyjęcie pomaturalne, dziewczyna właśnie opuszcza szkołę. Partia jest prawie niema, skoncentrowana na postaci niepozornego człowieczka, który przeżywa owego wieczora swoją wielką tragedię. Dziewczyna (gra ją Beata Tyszkiewicz) oczywiście nie wie o niczym, czy raczej, jak się później okazało, udaje, że nie wie. Nauczyciel, po odejściu dziewczyny, sam również szkołę porzucił. I oto po latach spotyka ją znowu, jako sławną artystkę, i po latach ona wyznaje mu, że go kochała, ale później — jak to się mówi — rozmieniła się na drobne. Wówczas nasz bohater zabija ją.

Byłby ten film prawdopodobnie melodramatem nie do zniesienia, gdyby nie owe gwałtowne kontrasty w rysunku intrygi: uczucia doprowadzone do skrajności, wysokie wzloty i głębokie upadki, wreszcie końcowe zabójstwo. Mało tego, profesor został uznany za na wpół normalnego i osadzony w szpitalu (stąd tytuł „Człowiek z ogoloną głową"). Mało tego: w filmie jest jedna scena, prawie centralna, chociaż nie należąca właściwie do akcji, w której nasz bohater asystuje przy sekcji zwłok topielca. A później dowiaduje się, że topielcem był ojciec jego ukochanej. Więc znów drastyczny kontrast, tym razem między miłością idealną a straszliwym losem ludzkiego ciała.

Miłość więc, której w sztuce, zwłaszcza współczesnej, pełno, wydaje się motywem często niewystarczającym do wypełnienia dzieła i musi być sztucznie wspomagana. Prawie nie ma filmu o samej miłości, bez tragedii. Prawie nie ma takiej powieści czy dramatu. Chyba że komedia. Dlaczego?

ALEKSANDER JACKIEWICZ

„TRZEBA ZABIĆ TĘ MIŁOŚĆ" (Polska). Historia miłości, rozgoryczenia i — być może — upadku dwojga młodych. Obraz Polski przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych.

„TAM, GDZIE ROŚNIE ZIELONY BÓR" (Jugosławia). Antun Vrdoljak trafniej i subtelniej niż wielu jego kolegów po fachu i po partyzanckim temacie pokazuje czym istotnie była walka z okupantem.

„MAŁŻEŃSTWO" (Francja). Zamyka cykl filmów Truffauta o Antoine Doinelu — niezapomnianym chłopcu z „Czterystu batów". Jest w tym zamknięciu logika racji i logika poetyki, której uroki i tu można podziwiać.

„HELLO, DOLLY!" (USA). Jedno z ostatnich wielkich hollywoodzkich widowisk muzycznych. Pożegnanie wykonane z dużą klasą.

Nasi recenzenci pisali...

„WIELKA WŁÓCZĘGA" (Francja). Ustawi niewątpliwie długie kolejki widzów, spragnionych obejrzenia jak robi się z Niemców balona, jak na ekranie szaleją Louis de Funès, Bourvil i Terry-Thomas.

„ZNIKAJĄCY PUNKT" (USA). Bohater filmu jest swoistym produktem Ameryki. Odrzuca ją, ale poprzez samozagładę; jest przejawem jej dekadencji.

„MAŁŻONKOWIE ROKU II" (Francja-Włochy-Rumunia). Groteskowo, komediowo-historyczna Francja. Gagi, pościgi, kolor i ruch — atrybuty dobrego kina rozrywkowego.

„PIROSMANI" (ZSRR). Próba zrozumienia malarza przez przyjęcie stylistyki jego płócien. Odrzucenie tradycyjnego pojmowania losu i dzieła artysty.

●

Panie Redaktorze!

Chciałbym dorzucić kilka uwag do dyskusji toczącej się wokół „Love Story". Miłość i namiętność była i jest obsesją literatury i filmu, chociaż jest wiele równie ciekawych zjawisk ludzkiego życia emocjonalnego, którym poświęca się nieproporcjonalnie mało uwagi. Było na ten temat tyle dzieł i obrazów, iż trzeba być doprawdy wysokiej klasy twórcą, by pokazać w tej dziedzinie coś nowego lub interesującego. Oczywiście, nikt nie spodziewał się tego po „Love Story". Ale idąc do kina miałem przynajmniej nadzieję, że bohaterowie będą sympatyczni, że będzie się to oglądać jak drugorzędny melodramat — nie najmądrzejszy, ale zawierający trochę emocji. Niestety, ta historia miłości bardzo pospolitego chłopaka i wyraźnie antypatycznej dziewczyny raczej nudzi niż wzrusza. Jest zresztą w filmie wiele elementów nie do przyjęcia. Owe wymyślne dialogi i pseudointelektualne dyskusyjki pomiędzy młodymi. Snobizm, którym bohaterowie rzekomo gardzą, a który ujawnia się na każdym kroku. Jedyną sympatyczną i prawdziwie wzruszającą postacią jest Fil. To za mało, nawet jak na melodramat.

Nie mam nic przeciwko wzruszaniu się w kinie. Nie tak dawno mieliśmy na ekranach inny film amerykański, także nieco melodramatyczny i nakręcony w „staroświeckiej" konwencji, ale wzruszający prawdziwie i głęboko — „Serce to samotny myśliwy". Pokazuje on rzecz znacznie rzadszą i cenniejszą niż namiętność dwojga młodych ludzi; pokazuje dobroć, odwagę i szlachetność bezinteresowną, ową życzliwość dla każdego i na co dzień, na której brak tak ciągle narzekamy. Otóż film ten przeszedł prawie nie zauważony.

„Love Story" rozbudza na nowo dyskusję wokół miłości. Wielu twórców usiłuje nas przekonać, iż wielka namiętność jest czymś niezwykle rzadkim i cennym. Tymczasem prosta obserwacja pokazuje, że jest to zjawisko zupełnie pospolite. Takich par, jak ci dwoje jest w każdym akademiku, na każdej ulicy — tyle, że nie zwracamy na nich uwagi. Każdy jednak wie, że o wartości uczucia decyduje okres, w którym kończy sie wzajemna fascynacja, a zaczyna wspólne życie, dzieci, przeciwności, wkraczają osoby postronne, następuje próba nie uczuć, lecz charakterów. Wtedy dopiero okazuje się, czy namiętności można przyznać miano wielkiej miłości. Nasi bohaterowie w ogóle nie doszli do tej fazy, w której miłość przestaje być tylko egoizmem lub zabawą uprawianą we dwoje. Oczywiście, jest rzeczą piękną, gdy namiętność dodaje ludziom skrzydeł, rodzi odwagę i szczodrobliwość, ale jest jeszcze piękniej, gdy owe wartości nie wymagają aż takich podniet, lecz wynikają z trwałych zasad charakteru.

TOMASZ KOCOWSKI
Wrocław

krótki metraż

KŁOPOTY Z DEBIUTEM

Pisząc o filmie debiutanckim, krytyk staje zawsze przed trudnym zadaniem: słowa nabierają większego znaczenia, trzeba zdawać sobie sprawę, że ocena pierwszego filmu może mieć niebagatelny wpływ na przyszłą twórczość młodego reżysera. To utrudnia pisanie o debiutanckim filmie Jerzego Kuci „Powrót". Kłopot polega również na tym, że „Powrót" jest filmem niemożliwym do ocenienia na „tak" lub na „nie"; o miejscu jego autora wśród innych reżyserów-plastyków zadecyduje nie ta pierwsza praca, lecz kolejne.

Opowiedziano tutaj historię starego, przygarbionego człowieka, powracającego z wielkiego miasta w swoje rodzinne strony i snującego w trakcie tej podróży wspomnienia. Dominują w nich obrazy młodzieńczych, by nie powiedzieć — dziecinnych, marzeń o sławie i wielkości, o artystycznych sukcesach. Mimo niewątpliwego pesymizmu jest w tym coś urokliwego i pięknego. To dobrze świadczy o poetyckiej wyobraźni autora. Odnosi się wrażenie, że reżyserowi nie obca jest myśl, którą w jednym z wierszy wypowiedział Rudyard Kipling: „Triumf i klęskę — tych dwóch oszustów jedną miarą mierzyć".

Mam jednak w stosunku do „Powrotu" pewne zastrzeżenie: chodzi o zbytnie zafascynowanie artystycznymi osiągnięciami Ryszarda Czekały. Ujawnia się to zwłaszcza w warstwie plastycznej, w sposobie animacji ruchu, a także w poszukiwaniu przestrzenności płaskiego obrazu filmowego. Sylwetka starego, przygarbionego człowieka, bohatera „Powrotu", przypomina ojca z „Syna" Czekały, natomiast jego głowa, choć narysowana bardziej ostrą kreską — twarze więźniów z „Apelu" Czekały. Także operowanie światłem animującym ruch — w tym przypadku ruch jadącego pociągu — wykazuje wyraźne pokrewieństwa z filmami Czekały. Zabrakło natomiast „Powrotowi" stylistycznej konsekwencji oraz precyzji narracyjnej, zwłaszcza w drugiej połowie tego niespełna dziesięciominutowego filmu, który, mimo wszystko, uznać należy za debiut udany.

„Powrót" (Studio Miniatur Filmowych), real. Jerzy Kucia

IDZIEMY DO KINA

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

NIEBIESKI ŻOŁNIERZ

(Soldier Blue)

Scenariusz (na podstawie powieści **„Arrow in the Sun" Theodora V. Olsena): John Gay**
Reżyseria: **Ralph Nelson**
Zdjęcia: **Robert Hauser**
Muzyka: **Roy Budd**
Wykonawcy: Cresta Marybelle Lee — **Candice Bergen,** Honus Gant — **Peter Strauss,** Isaac Cumber — **Donald Pleasance,** por. John McNair — **Beb Carraway,** sierżant O'Hearn — **Mort Mills,** Nakrapiany wilk — **Jorge Rivero.** kapitan Battles — **Dana Elcar,** pułkownik Iverson — **John Anderson,** por. Spingarn — **Martin West,** Biegnący Lis — **Jorge Russek,** wojownik ze szczepu Kiowa — **Marco Antonio Arzate,** por. Mitchell — **Ron Fletcher,** pani Long — **Barbara Turner,** Indianka — **Aurora Clavell.**
Produkcja: Katzka-Loeb Prod. — Avco Embassy (USA) — 1970.

*

Barwny western obalający mitologię Dzikiego Zachodu. Romansowo-przygodowa akcja służy pokazaniu masakry z 29 listopada 1864 roku, kiedy to w Sand Creek, w stanie Colorado, żołnierze amerykańscy wymordowali 700 Indian, w tym 350 kobiet i dzieci.

CIEPŁO TWOICH RĄK

(Tiepło twoich ruk)

Scenariusz: **Suliko Żgenti**
Reżyseria: **Szota i Nodar Managadze**
Zdjęcia: **Giwi Raczweliszwili**
Muzyka: **Rewaz Łagidze**
Wykonawcy: Sidonia — **Sofiko Cziaureli,** Jason — **Grigoł Citajszwili,** Aprasion — **Zurab Kipszidze,** Sipito — Manuczar **Szerwaszidze,** Chałampre — **Michaił Waszadze,** Jułon — **Tengiz Arczwadze,** Węglar — **Władimir Dolidze,** Jewtichij — **Giwi Cziczinadze,** Dawid — **Wiktor Ninidze,** dzieci — **Lija Orbeteli i Iraklij Managadze.**
Produkcja: Gruzja-film (ZSRR) — 1971 r.

*

Losy chłopskiej rodziny z głuchej wioski guryjskiej w południowo-zachodniej Gruzji. Pozornie ci ludzie izolowani są od wydarzeń rozgrywających się na świecie, ale historia (rewolucja, walka z mieńszewikami, kolektywizacja, ostatnia wojna) nie pozostaje bez wpływu na ich osobiste dramaty i radości. Siłą tego filmu jest portret wiejskiej kobiety — żony i matki. Grająca tę rolę Sofiko Cziaureli otrzymała na Wszechzwiązkowym Festiwalu Filmowym w Tbilisi w 1972 roku nagrodę za najlepszą kreację kobiecą, a reżyserzy Szota i Nodar Managadze — nagrodę za najlepszy film o tematyce współczesnej.

Dodatek: „Odra, rzeka, która łączy" (Auf der Oder). Scenariusz i reżyseria: **Winfried Junge.** Zdjęcia: **Hans Leupold i Christian Lehmann.** Muzyka: **Gerhard Rosenfeld.** Produkcja: DEFA (NRD) — 1970. Reportaż o współpracy polskich i NRD-owskich lodołamaczy, oczyszczających z kry Odrę.

HISTORIA MIŁOŚCI

(Una historia de amor)

Scenariusz: **Jorge Grau, Alfredo Castellon i Jose Maria Otero**
Reżyseria: **Jorge Grau**
Zdjęcia: **Aurelio G. Larraya**
Muzyka: **Perez Olea**
Wykonawcy: Daniel — **Simon Andreu,** Sara — **Serena Vergano,** Maria — **Teresa Gimpera,** Elvira **Yelena Samarina,** Angel — **Felix de Pomes,** wydawca — **José Franco,** Alfonso — **José Carlos Plaza.**
Produkcja: Estella Films S.A. (Hiszpania) — 1966.

*

Klasyczny trójkąt miłosny (mąż żona, szwagierka) i wiele niebanalnych krytycznych obserwacji obyczajowych, aluzji i odniesień do hiszpańskiej współczesności. Jest to zwłaszcza widoczne w doświadczeniach bohatera początkującego dziennikarza i pisarza, stykającego się wszędzie z protekcjonalizmem, zakłamaniem i konformizmem.

Dodatek: „Na jednym stołku". Realizacja: **Alina Maliszewska.** Zdjęcia: **Maria Niedźwiecka.** Muzyka: **Jan Sebastian Bach.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych — 1972. Barwna animowana impresja plastyczna.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Trzeba zabić tę miłość	4	4			5		5	4	4
Wielka włóczęga	5	4			4	3	5		4
Znikający punkt	4	4	4	3	5	4	4	4	
Hello, Dolly!	4							4	4
Małżeństwo	4	3	4		4	3	4	3	5
Małżonkowie roku II	4		3			3	4	3	5
Niech bestia zdycha	5		3	3		3	4	3	4
Anatomia miłości	4				3		3	3	
Powrót z frontu	3		3				4	3	
Poszukiwanie	4		2					2	2
Michał Strogow — kurier carski	3		2		3			2	2
Pilot helikoptera	3				3				1

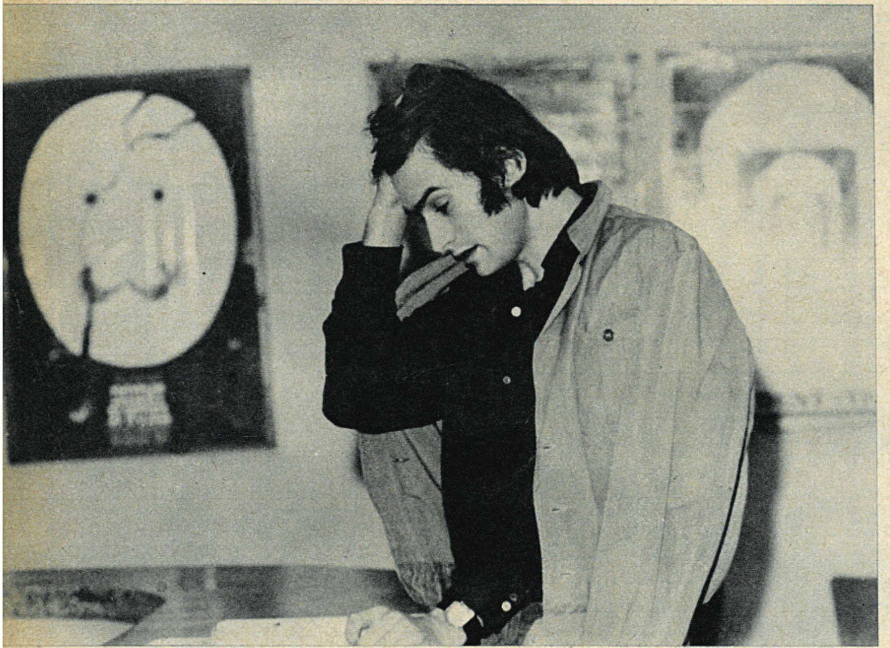
REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115. dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

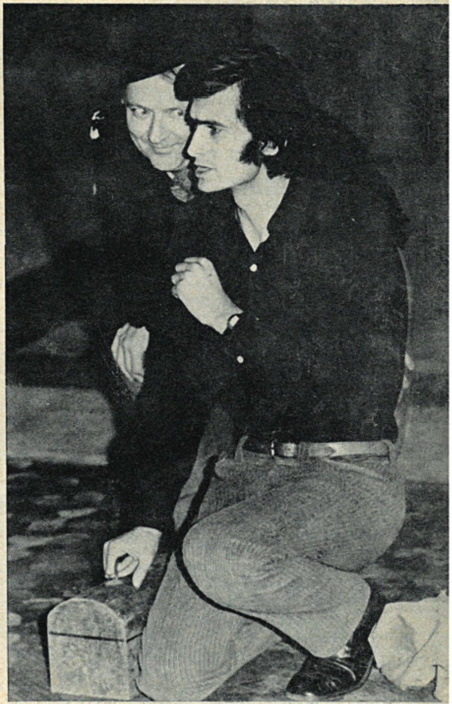
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Lenfilm, Mosfilm (ZSRR), Woodfall (Anglia), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20-th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides, Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.
Numer oddano do druku 22.XII.1972 r. Zam. 10898 A-17
INDEKS 35904

OLGIERD ŁUKASZEWICZ W „ATENEUM"





Znamy go z wielu ról filmowych. W warszawskim „Ateneum" przygotowuje główną rolę w „Ameryce" Franza Kafki (zdjęcia – obok). Rozmowę z Olgierdem Łukaszewiczem zamieszczamy na str. 10–11.

ZDJĘCIA ROMAN ŠUMIK